

साहित्यवाणी

२८-पुराना अल्लापुर इलाहाबाद २११००६

महादेवी के काव्य में वेदना

डॉ० प्रभा खरे

प्रकाशक □ साहित्यदवाण

२८, पुराना भन्तापुर, इलाहाबाद—२११००६

प्रथम संस्करण □ १९८८

मूल्य □ साठ रुपये मात्र

मुद्रक □ बाबा त्रिनिथ देव

बंगलूर, इलाहाबाद—२११००३

प्राक्कथन

छायावाद, पुनर्जागरणयुगीन भारतीय सृष्टि का काव्यान्दोलन है। इसमें जीवन-मूल्या की आत्मपरक अभिव्यक्ति हुई है। अब तक इस काव्यान्दोलन का विवेचन अनेक दृष्टियों से हो चुका है। इसके निमाता कवियाँ पर भी पर्याप्त विचार-विमर्श हो चुका है, किन्तु छायावाद स्वच्छन्दतावाद की मूल-चेतना का मनोदार्शनिक अध्ययन सौन्दर्यशास्त्र के नये प्रतिमानों के आधार पर कम हुआ है।

प्रस्तुत ग्रंथ में स्वच्छन्दतावाद, छायावाद, रहस्यवाद के केन्द्रीय तत्वों और प्रवृत्तियों का संघान किया गया है तथा महादेवी वर्मा के काव्य-वैशिष्ट्य को उद्घाटित किया गया है। छायावादी आन्दोलन की समग्रता को ध्यान में रखकर उसकी विविध कला गैलिया का विवेचन महादेवी वर्मा की सौन्दर्य-दृष्टि के परिप्रेक्ष्य में हो सका है।

पीडा, दुःख, वेदना कल्याण पर ससृष्ट एव ग्रीक काव्य में विशद दृष्टिकोण मिलता है। ससृष्ट के कल्याण रस एव ग्रीक की त्रासद भावना में एक विशेष मानवीय औदात्य है, आध्यात्मिक प्रज्ञाबोध है। इसके सम्मन्ध विश्लेषण का प्रयास प्रस्तुत ग्रंथ में किया गया है। इसके अतिरिक्त वेदना की रसात्मक दृष्टि की खोज, उसकी सौन्दर्य परिवर्तना का मूल्यांकन किया गया है। वेदना के विरागमूलक, निवृत्ति-मूलक, निरपेक्ष पक्षों के साथ उसके ग्रहणशील सवेदन पक्षों की भी खोज की गयी है। व्यष्टि तथा समष्टि के दृष्टिकोण से वेदना की काव्यात्मक उत्कृष्टता को उभारा गया है। दर्शन रस की व्याप्ति के लौकिक, भौतिक आधारों को विश्लेषित किया गया है।

रम दृष्टि से यह ग्रन्थ स्वच्छन्तावाङ्, छायावाङ्, रहस्यवाद के पुनर्मूल्यांकन के बाय का आगे बढ़ाना है। दशन, मनाविज्ञान और समाजशास्त्र के माय सौन्दर्य-बाध-नाम्न की सगति स्थान हुए हिन्दी के स्वच्छन्तावादी काव्य पर निष्कर्ष देना अपभारण कठिन निन्तु रचिपूर्ण बाय है। त्रिश्वनामिक म करुण तथा त्रासद् की सौन्दर्यगता का उद्घाटित करत हुए, मैं महादेवी के काव्यमून्या म उनकी छाज का विनम्र प्रयोग विधा है।

इस तरह प्रस्तुत ग्रन्थ म बदनामी और नामदी के परिप्रेक्ष्य म विविध प्रकार के मानवीय मून्या का समाहार हुआ है जिसक लिए मैंने शास्त्रीय और स्वच्छन्तावादी काव्यमाना का पर्याप्त महायता भा है। भर द्वाग प्रतिपादित स्थापनाएँ तथा निष्कर्ष यदि छायावाङ् और महादेवी वसा की कविता म कुछ नवीन जाड सके, तो इसे मैं अपना श्रम का माधकता समझूँगी।

प्रबन्धपुर, म० प्र०

—डॉ० प्रभा ठरे

अनुक्रम

| | |
|--------------------------------|-----|
| काव्य-परम्परा और वेदना | ८ |
| स्वच्छन्दतावादी वेदना | ३१ |
| काव्य-वेदना के मनोदाशनिक जायाम | ४३ |
| महादेवी वमा | |
| —काव्यानुभूति | ६८ |
| —काव्याभिव्यजना | ८४ |
| —रहस्यवाद | १४२ |
| उपसंहार | १६६ |
| ग्रन्थ सूची | १७० |

काव्य-परम्परा और वेदना

मनोविज्ञान में भावना के स्तर पर जा प्रतिबल प्रभाव होता है, उसका अनुभव और एहसास जिसे हम दुःख और वेदना की संज्ञा से अभिहित करते हैं तथा उसकी स्थिति को ऐकात्मिक और निराश्रयमूलक मान लेते हैं, यदि उसका विज्ञान की शैली में तथ्य निरूपण किया जाये तो कह सकते हैं कि सृष्टि के नियम में स्थापना और प्रतिस्थापना के बीच सघात या संघर्ष की जा स्थिति होता है वह तनावपूर्ण, असंतुलित और क्षोभपूर्ण होती है। अतः तनाव और तनाव से मुक्ति, क्षोभ और क्षोभ से मुक्ति—यह प्रक्रिया 'सृष्टि' के नियम में दिखाई देती है।^१

सृष्टि की रचना के सदम में वैज्ञानिकों ने पदार्थ और ऊर्जा के स्थान सापेक्षिक, विविधमुखी होने की बात की है, दार्शनिक और कवियों ने भी इसी ऊर्जा संघर्ष का जीवन की रचना में महत्व दिया है जिसे ऊर्जा का चाञ्चल्य कह सकते हैं। जिसे वेदा में अग्नि और सोम की प्रवृत्ति कहा गया है, इससे जगत की स्थिति है एवं इसका संघर्ष एक प्रक्रिया है।^२ अतः जिसे जीवन कहा जाता है और जिसे मृत्यु कहते हैं, वह तो मूलतः अग्नि और सोम की विविधमुखी स्थितियों का तापन, पदार्थ एवं ऊर्जा की नवामेधित अभिव्यक्ति के स्वरूप है।

इस सृष्टि का सब कुछ प्राणमय है, निरंतर गतिशील है। मनुष्य ने अपनी व्यवस्था के अनुकूल अर्थात् मनुष्य ने अपने स्वभाव, अपनी प्रकृति एवं अपने सदमों के अनुकूल इस जीवन प्रक्रिया का निश्चित अर्थ दिया है क्योंकि मनुष्य एक प्राणी है, अपने एक निश्चित काल में गतिबोधक प्राण ऊर्जा है, उनका अस्तित्व निश्चित और सीमित है। अतः उसका निश्चित होना, सीमित होना उसका मानवीय अर्थ-चिन्तन में एक महत्वपूर्ण विचार दृष्टि बन जाता है। वह जीवित है किन्तु कुछ निश्चित काल-खण्ड में उसकी अपनी निश्चित गतिविधि है तत्पश्चात् उनका विनयीकरण अर्थात् तत्त्वों का विलग होकर अपने-अपने गूणाधम में लीन हो जाना निश्चित है। पञ्चमूलात्मक समावेश की प्राणनिष्ठ इच्छा अर्थात् मनुष्य उस प्रकृत नियम को जानकर भी भयभीत

१ विश्व की समस्त रूपात्मक तथा जैवी विवृति, अणु परमाणुओं के विभेद संघटन का परिणाम है और इस संघटन की ऊर्जा की न्यूनाधिक मात्रा में ही जीवन के संचेदन, प्रसृत चेतन, अवचेदन आदि रूपा की स्थिति सम्भव है। महादेवी वमा मणिनी—चिन्तन के क्षण, पृ० ५, प० सं० १८६५।

२ प० नाशान्त राहु वदना में भारतीय संस्कृति, पृ० १२ (हिंदी समिति उत्तर प्रदेश)।

होता है। सवेदना के स्तर पर उसकी स्थिति दयनीय और कारुणिक हो जाती है, इस विलयीकरण (मृत्यु) को वह अपनी अनिवार्य पराजय और हार मानता है।

उक्त सदर्म में निहित है—वेदना, कर्षणा, निराशा का विज्ञान, दशन और सौम्यानुभव। यदि सृष्टि की उत्पत्ति के नियमों से परिचय प्राप्त कर हम अपने अस्तित्व पर विचार करें, हम प्रवृत्ति और मनुष्य की सबधरूपता पर विचार करें तो अतः एक निराशा पैदा होगी क्योंकि प्रवृत्ति शाश्वत है मनुष्य नश्वर। चूँकि मनुष्य अपनी इस नश्वरता के प्रति सचेत होता है और आत्मपरक होकर विचार करता है इसलिए उसके विचार की प्रवृत्ति दुःखमूलक हो जाती है। दाशनिकों, कवियों न समय-समय पर इसी निराशा, वेदना के तत्त्वबोध की सीमासा की है।

जब जीवन ही सघप-प्रक्रिया का पर्याय है तो यह सघप एक विशिष्ट काल आस्थान की यात्रा का द्योतक हो जाता है। मनुष्य जब अपने सदर्मों को प्रमुख बनाकर अथवा अपनी वैयक्तिक इच्छा, मनोभावना के आधार पर इस यात्रा का मूल्यांकन करता है तथा सफल और असफल होने की स्थितियों को विभक्त करता है, तो असफलता का बोध ही वेदना, कर्षणा का पर्याय बन जाता है। इसीलिए दाशनिक निर्मित होने, तटस्थ हान की बात करता है, वह वैयक्तिकता से मुक्त होने की बात करता है बल्लु कविता का ससार विराग का, मुक्त होने एवं तटस्थ होने का नहीं है, वह रागात्मक ससार है। वह जुड़ने एवं संपृक्त होने का, तादात्म्य और तदाकार होने का समार है।^१

अतः मनुष्य यात्रा की सफलता और असफलताओं का गणित अपना अर्थ रखता है। इसीलिए आन्विकार से आज तक भावना और सवेदना के क्रिया-कलाप में दुःख, वन्ना, निराशा पर नये-नये रूपांश, नयी-नयी शैलियां म बराबर कुछ-न-कुछ कहा जाना रहा है। वाल्मीकि से छायावाद तक, ग्रीक त्रासदों से शेक्सपियर और इलियट के 'वस्टर्नड' तक वेदना एवं निराशा के विविध रचनात्मक सदर्म दिखाई देते हैं। अतः वन्ना ही कर्षण रसमयी चेतना में रूपान्तरित हो जाती है। इस तरह वेदना-मूलक सृष्टि ही रचना का सहज नियम है। इस वेदना के भौतिक, मनोवैज्ञानिक और दाशनिक सदर्म में जिनका समसंकर ही रचना और वेदना के समग्र सौंदर्य रूपा का उद्घाटन किया जा सकता है।

-
- १ जीवन अनुभूतियाँ की सृष्टि है। मानव का अपने परिवेश से सम्पर्क किसी-न-किसी मुष्मात्मक या दुष्मात्मक अनुभूति का जन्म देता है और इन सवेदना पर बुद्धि का क्रिया-प्रतिक्रिया मूल्यात्मक चिन्तन के सम्भार बनाती चलती है। विमान का दृष्टि से सवेदन चिन्तन के अग्रज रहे हैं क्योंकि बुद्धि की क्रियाशालता से परम ही मनुष्य की रागात्मक वृत्ति सक्रिय हो जाती है। महादेवी वर्मा—सहिता, ५०-११।

जैसा कि ऊपर कहा गया है—वेदना के भौतिक, लौकिक सदर्थ, स्थान सापेक्ष और सामाजिक हुआ करते हैं। इनकी मीमांसा बौद्धधर्म दर्शन में हुई है। वहाँ दुःख, दुःख का कारण, दुःख का निवारण और निवारण के मार्ग पर दीर्घ चिन्तन हुआ है। बौद्ध दार्शनिकों ने ससार की नश्वरता, क्षणिकता, क्षणभंगुरता पर गहन विचार दिया।^१ वेदान्त में प्रवृत्ति, माया तथा मनुष्य के नैराश्यमूलक दर्शन एकदम गौण नहीं है।^२ यद्यपि वेदान्त बदनामूलक दर्शन नहीं आनन्दमूलक दर्शन है।^३ फिर भी प्रवृत्ति और निवृत्ति के दो अवधानों में निवृत्ति का सदर्थ अत्यन्त तीखा और दुःखपूर्ण है। बौद्धों ने इस निवृत्तिमूलक विवेक की सृष्टि को स्पष्ट किया जो एक युग के विशिष्ट दर्शन के रूप में विकसित हुआ।^४

वैज्ञानिक दृष्टि से विचार करने पर सामान्यतः दुःख को दो रूपों में विभक्त किया जा सकता है। प्रथम सामाजिक विषमता से उत्पन्न विषाद, द्वितीय व्यक्तिगत असफलता से उत्पन्न विषाद। प्रथम को दुःख और द्वितीय को वेदना की सजा से अभिहित किया जा सकता है।^५ जीवन की विषमता से उत्पन्न दुःख के तीन रूप होते हैं—

(१) स्वयं के जीवन की विषमता की असफलता से उत्पन्न विषाद।

(२) बाह्य जगत के कारण उत्पन्न जो कि प्रायः कष्ट या सहानुभूति के रूप में व्यक्त होता है।

(३) जीवन की क्षणभंगुरता से उत्पन्न विषाद जो सम्पूर्ण सृष्टि को ही दुःख, निराशा से आत-प्रोत देखता है।^६

सामान्य दुःख और काव्य की वेदना में अन्तर

सामान्य दुःख और काव्य की वेदना में अन्तर होता है। सामान्य दुःखों की पृष्ठभूमि अभाववात्मक होती है। ये अभाव बाह्य एवं व्यावहारिक जीवन से संबंधित

१ कौतुहासो किमान्वो निच्य पज्जलितं सति

अधकारेण औनद्धा पदीप न गवेत्सय ॥१॥

(जब नित्य जन रहा है, तो हँसी कैसी? आनन्द कैसा? अधिकार से घिरे प्रदीप की खोज क्या नहीं?)

मिशुधर्मरक्षित धम्मपद—जरावणो, पृष्ठ ५२, १८५८।

२ उपनिषद् दर्शन का रचनात्मक सर्वेक्षण रामचन्द्र दत्तात्रेय रानाडे, द्वि० स०, पृ० १८२।

३ ईशावास्योपनिषद् १।

४ मिशुधर्मरक्षित धम्मचक्कपवतन सुत्त, पृ० ४-५।

५ पद्मा अग्रवाल प्रतापवाद—पृ० ३३, प्र० स०, सबत २०५५ वि०।

६ जानकीवल्लभ शास्त्री चिन्ताधारा, पृ० ६८।

भी हो सकते हैं तथा आंतरिक और मनोवैज्ञानिक भी। अभाव की प्रवृत्ति प्रतिक्रिया-मूलक होती है, इसलिये तनाव की, विसास की क्रिया या चेष्टा बनी रहती है। यह अभावात्मक प्रतिक्रिया जब बहिर्मुखी और व्यावहारिक घरातल पर होती है तो उससे उत्पन्न मानसिक असंतुलन अपराध, क्रूरता, हिंसा और द्वेष, ईर्ष्या की ओर प्रेरित करता है किन्तु जब यह अभावात्मक प्रतिक्रिया मानसिक घरातल पर होती है तो या तो उन्माद की स्थिति पैदा होती है या इच्छा, आकांक्षा के रूपान्तरण का द्वार खुलता है। इच्छा के रूपांतरित हान को दृष्टि ही काव्य और कला की दृष्टि है। रूपान्तरण की प्रक्रिया से पुनः भावात्मक समृद्धि होने लगती है। रूपान्तरण से पूर्व जो सामान्य अभावजनित दुःख या वेदना है वह रूपान्तरण की प्रक्रिया में विशिष्ट और भावात्मक होता है अर्थात् इस रूपान्तरण के द्वारा क्षतिपूर्ति होती है और एक सामान्य भाव की उपलब्धि होती है जिसे कविता या कला में 'उदात्त' कहा गया है।

अरस्तू ने अपनी 'ट्रेजेडी' के विवेचन में इस अभावात्मक और भावात्मक प्रक्रिया का उल्लेख किया है।^१ वह कहता है कि रूपान्तरण के बाद जो कलात्मक परितोष होता है वह एक भावोपलब्धि है एवं यह कलात्मक परितोष की प्रगट करने वाली भावोपलब्धि आध्यात्मिक अन्तर्दर्शन (Metaphysical vision) से परिपूर्ण होती है। भारतीय रसदृष्टि से विचार करने पर लौकिक ज्ञान तिरोहित हो जाता है। हमारी वैयक्तिकता विलीन हो जाती है और एक सामान्य लोकभाव की सृष्टि होती है। यह है रूपान्तरण के माग में पुनः प्राप्त भावात्मक समृद्धि का सिद्धांत।

काव्य में करुण रस की संस्कृति

सामान्य भाषा में जो दुःख है, वेदना है, वस्तुतः कविता या कला में वही तो करण है किन्तु दुःख निजी, सीमित, निश्चित, क्षणिक है और करुण की एक संस्कृति होती है अर्थात् करुणभाव समूचे भाव व्यक्तित्व की मूल प्रेरक दृष्टि के रूप में उपस्थित होता है, तभी वह रससंज्ञान का पर्याय है। जब कोई भावना अपने वैयक्तिक और भौतिक आधार से मुक्त होकर निर्वैयक्तिक और सामान्य भावभूमि को प्राप्त नहीं कर लेती तब तक उसका कलात्मक परितोष देश, काल, वातावरण से परिवद्ध रहेगा। वह शाश्वत भावबोध की अभिव्यक्ति तभी कर सकेगी जब वह भावना सामान्योद्भूत हो जाती है तो उसका आशय होता है कि वह रचनाकार या कलाकार के समग्र व्यक्तित्व की अपात् अधिकतम मनोवृत्तियों के समीकृत रूप का आधार से जुड़ी है और यही पर रचनाकार के मन में मानवीय अस्तित्व के अधिकतम रूपा और गुणों का प्रकाशन होता है।

करुण रस के मूल में यही दृष्टि विद्यमान है। अतः कविता की वेदना जीव-

शास्त्रीय नहीं होती। वह जीवन के मनोदार्शनिक स्तरों का उद्घाटित करती चलती है सभी तो काव्य या कला में जीवन का नैरतय बना रहता है, — उसकी सभावनाये सभी कम नहीं होती और सभी तो कानिदास, शेक्सपियर, भवभूति एव मिल्टन को चिन्ताधारा हमें आज भी प्रभावित करती है।

अतः जब तक करुण रस के मनोविज्ञान का कलाशास्त्रीय आधार प्रस्तुत नहीं होता तब तक दुःख या वदना के सौंदर्य उपादानों की समर्थ नहीं हो सकती, इसके अतिरिक्त करुण रस की व्यापकता का बाध भी नहीं हो सकेगा। इसलिए बौद्ध दर्शन, ईसाई दर्शन में वदना की तत्त्व दार्शनिकता का विराग और निर्वेद की आध्यात्मिकता का विवेचन हुआ है, दोनों धर्मों ने इसी के आधार पर एक विशिष्ट नैतिक आचरण की मान्यता पर बल दिया किन्तु काव्य या कला के सदर्भ में वदना की तत्त्व-दार्शनिकता का अर्थ बदल जाता है। उसमें न तो आचरण की नैतिकता का पाठ मिखाया जाता है और न ही तत्त्व दर्शन के बधन सामूहिक हैं बल्कि शातरसो मुख करुण रस में वदना की तत्त्व दार्शनिकता का अर्थ रहस्यमूलक होता है।

तत्त्व दर्शन एक Logic है जबकि कविता एक Intuition। अतः तत्त्व दर्शन की तार्किकता कविता में सहजानुभूतिय हो जाती है, सहजानुभूतिय का विषय संवेद-नात्मक होता है। इसीलिये काव्य या कला में दार्शनिकता रहस्योन्मुख भावना की पर्याय हो जाती है। इसी रहस्यवाद के द्वारा मनुष्य और प्रकृति के सम्बन्धों में जो रागात्मकता दिखाई देती है उस ही सौंदर्य कक्ष में रखा जा सकता है। अतः वेदना और निर्वेद की तार्किकता दर्शन का विषय है। वेदना और सहजानुभूति का रहस्यात्मक रूप कला या काव्य का विषय है। प्राचीनकाल से आज तक इस वेदानामूलक भावयोग की महत्ता को स्वीकार किया गया है। वाल्मीकि से लेकर प्रसाद, महादेवी तक इसकी युग साक्षेप विशिष्टता बराबर बनी रही। आदि कवि वाल्मीकि ने कौच वध के सदर्भ में जिस वेदना-प्रसूत भाव से छंद की रचना की वह शोक-श्लोक में परिणित हुआ।

शोक-श्लोक का सौन्दर्य-शास्त्र

भारतीय काव्यचिन्ता आनन्दवादी है और पश्चिम से, प्रभावित हिन्दी के समीक्षकों ने इस आनन्दवाद के सही और व्यापक अर्थ को न समझकर आलोचना की है। पश्चिम की 'एरिस्टाटेलियन ट्रेजडी' के द्वारा वे स्वीकार करते हैं कि जीवन के यथाथ का जैसा विशद विश्लेषण वहाँ हुआ है, भारत में नहीं हुआ किन्तु यदि भारतीय

१ मा निपाद प्रतिष्ठा त्वमगम शाश्वती समा ।

यत् क्राचमिधुनादेकमयधो काममोहितम् ॥१४-१५॥

—श्रीमद् वाल्मीकीय रामायण, बासकाण्ड, द्वितीय सर्ग, पृ० ३५। गीता प्रेस

गोरखपुर, प्रथम संस्करण, स० २०१७।

काव्यचिन्ता के समाजशास्त्रीय एवं मनोवैज्ञानिक आधारों को स्पष्ट किया जाये, आनन्दमूलक रसभाव की सम्पूर्ण प्रक्रिया का विवासात्मक आधार प्रस्तुत किया जाये तो स्पष्ट होगा कि भारतीयों का आनन्दवाद भी जीवन के भौतिक, लौकिक आधारों से असम्पृक्त नहीं, बल्कि वह तो जीवन के अंतिम उद्देश्य के रूप में, जीवन की निष्पत्ति के रूप में उपस्थित हुआ है।

क्या कभी किसी काव्यचिन्तक समीक्षक ने इस निष्पत्तिघोषक आनन्द और रस की पूर्ण अवस्थाओं पर विचार किया है ? यदि इस रस-निर्माण की प्रक्रिया का विश्लेषण करें तो स्पष्ट हो जायेगा कि जीवन मर्यादों की विपमताओं से बचकर इस आनन्दवाद की निष्पत्ति को प्राप्त नहीं किया गया। भारतीय काव्य-चिन्तन में नाटक और महाकाव्य की दृष्टि प्रमुख रही है। आधुनिक समीक्षक ये कैसे भूल जाते हैं कि नाटक सामाजिक प्रत्याक्षानुभूति की विद्या है, वह प्रदर्शनात्मक दृश्यविद्या है। उसमें भाव-व्यवहार का आरोपण होता है और महाकाव्य कर्ता-कर्म सापेक्ष विद्या है। इसमें युग और समाज की गतिशीलता का, आरोह-अवरोह, उन्नति और अवनति का सशक्त चित्र उपस्थित होता है। अतः जागतिक सदमों से बचकर आनन्द की निष्पत्ति हो ही कैसे सकती है ? इस नैसर्गिक काव्य मार्ग को न समझ सकने के कारण ही आनन्दवाद पर आरोप किये जात रहे जिससे तरह-तरह के भ्रमों की सृष्टि हुई।

यदि वाल्मीकि की रामायण के सर्गों में ही शोक एवं आनन्द की चर्चा करें तो स्पष्ट हो जायेगा कि मर्यादा पुरुषोत्तम राम के जीवन कितने विपम और तनावपूर्ण थे। लगता है कि थोड़े होने के लिए जीवन सघर्ष में उड़े उतरना पड़ा और जो विजय हुई वही तो आनन्द है किन्तु इस आनन्द की प्राप्ति करने में कितना खोना पड़ा, इसका वेदना पक्ष मानवीय मनोविज्ञान के अनुकूल है। राम सघर्षरत है और यह सघर्ष इतिहास-सम्मत है, लौकिक है। इस सघर्ष में राम को जिस अभावात्मक भूमि से गुजरना पड़ा है न चाहते हुए भी सबको छोड़ना पड़ा है। इस वैषम्य का एहसास ही तो श्रौच-वध का प्रतीक है। श्रौच-वध काव्य के रचना सिद्धांत का एक दृष्टांत है, वह काव्य के प्रेरणा स्रोत का एक सिद्धांत है। वाल्मीकि ने इसी को समूचे युग के परिप्रेक्ष्य में उपस्थित किया है। जहाँ व्यक्ति एक कर्ता है, जहाँ का नियामक है, आचरण का निर्धारक है तभी तो वह वेदना और करुण की सत्कृति का आधार ले सके हैं और तभी तो वह (रामायण) 'करुण रस' जैसे लौकिक अभावों की वसन्तुष्टि का निचोड़ है जिसे भवभूति के समान प्रतिभा-सम्पन्न कवि ने रस थोड़े माना है।

उस स्थिति के सौन्दर्यशास्त्र को समझना चाहिए। जब शोक-श्लोक छंद के रूप में मुखरित हो उठे, जीवन गीत बन जाये, क्या इसी को हम 'अधु-स्मित' नहीं कह सकते। कुछ अपनी वैयक्तिकता से मुक्त होकर ही रागात्मक परितोष का आधार हो सकता है। कुछ अपनी काव्य-लौकिक उत्तेजनाओं से मुक्त होकर ही रागात्मक

छ" बन सकना है, गेय हो सक्ता है । इसीलिए शोक-श्लोक का उद्भव का भाव-प्र
हमे वाल्मीकि में मिलता है ।

वस्तुतः शोक-श्लोक की सौन्दर्य-दृष्टि में रचना-प्रेरणा का मनोविज्ञान और
रचना-प्रक्रिया की प्रवृत्ति का आधार स्पष्ट हो सक्ता है । शोक-बीज रूप मान स्थिति
है, जिसकी भावात्मक त्रियाशीलता रचना का विषय है । इस प्रकाश-आदिकवि ने
स्वच्छन्दतावादी दृष्टिकोण से काव्य की उत्सजना का कारण स्रोतों की प्रेरणा की है ।
उनकी रामायण में राम-वन-गमन के समय दशरथ की मन स्थिति और रानिया के
माथ उतका विलाप,^१ नगरवामिया की शाकाकुल अवस्था,^२ दशरथ और कौशल्या
का मूर्च्छित होना^३ आदि दृष्टान्तों या सन्दर्भों में मार्मिक भावा की अभिव्यक्ति हुई है ।

समूची रामायण में यदि उत्तरभाग के छोड़ दें तो एक प्रकार की जैविक
एकता दिखाई देती है अर्थात् महाकाव्य के विशाल वस्तु-पदों की रचना-योजना
कितनी निस्पृह, नैसर्गिक व सहज है । वही भी किसी अतिरिक्त अलंकार की दृष्टि
नहीं हुई । समूची रामायण की कला सर्वनागमित रूप-भाव समुत्त है । ससृष्ट की
छंद सरचना में लय का जैसा सहज प्रवाह समूची विशालकृति में दिखाई देता है वह
रचनाकार की भाव-सम्पन्नता का उत्कृष्ट उदाहरण है । वही भी कोई कलाकटि नहीं,
वही कोई सद्भावविष्णुति नहीं । सर्वत्र ही प्रवृत्ति जीवन की सत्यशील उत्कर्ष विधायक
स्थितियों का उत्तर-चढ़ाव दिखाई देता है । इसीलिए तो राम समूचे आर्यत्व की
प्रतीक दृष्टि रूप में उपस्थित होत हैं । जो आर्यत्व है, वही रामत्व है तथा यह रामत्व
ही आर्य जाति की मूल्यात्मक निष्पत्ति है ।

भवभूति का एकोरस करुण एवं मनोविश्लेषणात्मक सौंदर्यशास्त्र की समस्या

वाल्मीकि की शोक-श्लोक धारणा का विस्तृत और व्यापक रूप हम भवभूति
में दिखाई पड़ता है, जिन्होंने 'करुण रस' को सर्वश्रेष्ठ माना तथा 'एकोरस करुण ऐव'
कहा ।^१ ऐसे कालिदास की भावदृष्टि में 'करुण रस' की मग्न अभिव्यक्ति हुई है
किन्तु भवभूति के उत्तर रामचरितम् के तृतीय अंक में राम के विलाप का जो भव्य-
चित्त अंकित किया गया है वह अपूर्व है । प्रारंभ में ही भवभूति कहत हैं कि—

१ अयोध्याकाण्डे—द्वादश सग (पृ० २१४) से
एकोनचत्वारिंश सर्ग (पृ० २६६) तक ।

२ अयोध्याकाण्डे—सप्त चत्वारिंश सग, पृ० ३१४-३१५ ।

३ अयोध्याकाण्डे—चत्वारिंश सग पृ० ३०० से त्रिचत्वारिंश सर्ग, पृ० ३०६
तक । श्रीमद् वाल्मीकि रामायण (प्रथम भाग) प्र० स०, स० २०१७ ।

४ एकोरस करुण एवं निमित्त भेदाद्भिन्न पृथक्पृथग्विवाचयते विवर्तान् ।

भावत बुद्बुद तरंग मया विवारा—नम्भोयथा सनिलमेव तु तत्समग्रम् ॥ ४७ ॥

- (३।४७१) पृ० ३१४—उत्तर रामचरितम्, तृतीय अंक—प्र० स० १६६३ ।

‘गामीर्य के कारण गाढ़ वेदना वाला राम का करुण रम, पुटपाक के सहस्रम है ।’^१ सम्पूर्ण तृतीय अंक में राम के विलाप की अनेक स्थितियाँ का मनावैज्ञानिक एवं काव्यात्मक चित्रण हुआ है। भवभूति में वेदना की पकड़ इतनी सूक्ष्म है कि स्यात्मक छंद की रचना करते समय आत्म-सम्पूर्णता का भाव उपस्थित हो जाता है अर्थात् ऐसा लगता है कि जैसे पक्ति पक्ति में, प्रत्येक पद में वेदना की रागात्मक गेयता का मूलरूप उपस्थित हो गया। राम के विलाप क्षणा में अवधानता या सनाहीनता की स्थिति वह है जिससे उमाद और विक्षिप्तता पैदा होती है। राम की स्थिति कुछ इस तरह की है जैसे बछड़ के मर जाने पर गाय के रम्मान की होती है।

भवभूति ने इस तृतीय अंक में स्थान-भ्रम पर करुण रम की परिभाषा दी है। कभी वे उस देहधारिणी वेदना कहते हैं,^२ और कभी हृदयपुष्प का मुखान वाता कठोर पीषकालीन ग्रथ।^३ राम एक प्रकार के व्यामोह या सम्मोहन की स्थिति में आ जाते हैं। फ्रायडियन मनोविज्ञान के आधार पर ‘व्यामोह या सम्मोहन की स्थिति अतृप्ति व उमादात्मक अवस्था के लक्षण हैं जो मन में दिवास्वप्ना की सृष्टि करते हैं। भवभूति ने इस अंक में वासन्ती के द्वारा आपातग्रस्त शरिक्सभ की ओर ध्यान आकर्षित कर राम की रक्षा की जो प्रायना की है उसमें राम थोड़ी देर के लिए चमत्कृत हो उठते हैं और उनकी स्मृति तरंगों में उद्वेलन उत्पन्न हान लगता है। वासन्ती जानती है कि राम का वियोग प्रगाढ़ है वह उनकी स्थिति का वणन ‘विकल-करण पाण्डुच्छाय शुभा परिदुखल कथमपि से इत्युने-तत्प’^४ कहकर करती है और पंचवटी की प्रवृत्ति भी उनकी उनके माँ की उमाद अवस्था को बढ़ाने में सहायक रहा है। ऐसी स्थिति में राम की सीता के लिये लड़क का जो भाव काव्य कलेवर में उपस्थित हुआ है वह अप्रतिम है।^५

१ अतिभिन्नो गभीरत्वाद-तगूढधनव्यथ ।

पुटपाक प्रतीकाशो रामस्य करुणारस ॥ १ ॥

—उत्तर रामचरितम्, तृतीय अंक, प्र० स० १६६३ ।

२ करुणस्य मूर्तिरयवा शरीरिणी ।

विरहव्यथेव वनमेति जानकी ॥ ४ ॥

—उत्तर रामचरितम्, तृतीय अंक, पृ० २२० ।

३ विसलयमिव मुग्ध वधनाद्विपलूम ।

हृदय कुसुम शोषो दारुणो दीघशोक ॥ ५ ॥

—उत्तर रामचरितम्, तृतीय अंक, पृ० २२१ ।

४ उत्तर रामचरितम्—पृ० २६५-३।२२ ।

५ भवभूति ने इसकी ओर संकेत करते हुए एक श्लोक में कहा है—

जनस्थान शूये विकल करुणैराय चरितेरीप ।

प्रावा रोन्त्यपि दलति वक्षस्य हृदयम् ॥ २८ ॥

—उत्तर रामचरितम् प्रथम अंक, प्र० स० १६६३ ।

मनोविश्लेषणशास्त्र की दृष्टि से अवचेतन में निहित अगणित भाव-प्रयियों का, स्मृतियों का, मानस तरंगों का सहसा सक्रिय हो उठना वेदना के मन स्ताप का द्योतक होता है और फ्रायड ये मानता है कि रचनाकार मन स्तापी होता है। अतः मन स्ताप की अगणित अवस्थाओं का जैसा उद्घाटन भवभूति ने किया है वह 'एकोरस करुणएव' को चरितार्थ करने वाला है।

हरबर्ट मार्क्जूस न अपनी पुस्तक *Eros and Civilization* में प्रेम, काम और सम्पत्ता के जटिल संबंधों पर जो विचार किया है उसका आशय यही है कि बीज रूप में निहित कामवासना जीवन के विविध सदमों में रूपान्तरित होकर प्रेम की सत्कृति का कारण बनती है। उसी में मनुष्य की स्थिति है और उसका सामाजिक भाव है।^१ वास्तव में प्रेम उस बाज रूप कामवासना की रूपान्तरित उदात्त दृष्टि है। कविता के सदम में यदि पात्र सत्कारों है तो उसकी बाज रूप कामवासना का उद्घाटन इसी उदात्त एव अन्य रूप में होगा। इसीलिए प्रेम-सम्बन्धों के टूटने से उत्पन्न वेदना या विमोग न मूल में जो कामभाव है वह प्रेम की सत्कृति के रूप में अथवा कारण रस के रूप में उद्घाटित होता है। द्रष्टव्य है कि वेदना एक भाव है जिसकी निष्पत्ति करुण में होती है। वेदना या व्यथा चिंतामूलक, दुःखबाधक क्रियाओं को उत्पन्न करता है और इन क्रियाओं का समाहार अथवा निष्पत्ति रस की सत्कृति में होता है जिसे करुण रस को सज्ञा दी गयी है।

भवभूति ने बीज रूप कामवासना के बिछाह अथवा टूटने, खंडित हान का जो रसात्मक उत्कर्ष राम के वियोग में उतारा है वह विश्व के शोक-छदस की श्रेष्ठतम देन है। वे कहते हैं—'गाढी व्यथा वाला हृदय फटता है, किन्तु दो खण्डों में विभक्त नहीं होता। शोक से दुबल शरीर भूच्छा को धारणा करता है किन्तु चेतना (सज्ञा) को नहीं छोड़ता, मन स्ताप शरीर को जला रहा है किन्तु पूर्ण रूप से भस्मीभूत नहीं करता, मर्म को वीधन वाला देव प्रहार करता है किन्तु जीवन का काट नहीं डालता।^२ दुःख कुछ इसी तरह का होता है। भवभूति न करुण रस की सत्कृति के विविध उतार-चढ़ावों का जैसे साक्षात्कार किया था और यह साक्षीकृत करुण-बोध ही बिन्दु रसिकता के रूप में मोनियों की माला के समान रचित हुआ है।

१ Herbert Marcuse *Eros And Civilization*, P 200, 1969
 Alleh Lane The Penguin Press, London

२ दलति हृदय गाढोद्वेग द्विधा तु न भिन्न
 रहित विकल कायो मोह न भुञ्जति चेतनाम्।

ज्वलमति तनूमन्तर्दाह करोति न भस्मसात्
 प्रहरति विधिमर्मच्छेदी न कृतन्ति जीवितम् ॥ ३१ ॥

करण भाव के आनन्द का मनोविज्ञान और कालिदास का मेघदूत

जिस कवि की रचना में समूची जाति के जीवत अतन्द्रो का इतिहास रचनात्मक रूप धारण कर ले वह कवि निश्चय ही विश्व-दृष्टि-सम्पन्न होता है और उसकी कविता में एक युग के गतिशील इतिहास की मूल चेतना एवं सौन्दर्य दृष्टि निहित होती है। कालिदास सहज रूप से महान कवि थे अर्थात् उनकी सम्पूर्ण रचना दृष्टि आवश्यक रूप चेतना से सम्पन्न थी, जिसमें जीवन के नैसर्गिक मूल्यों का गमाहार लिखाई देता है। विश्व में धर्म निरपेक्ष मानव जीवन का इतना बड़ा कोई दूमा नहीं हुआ। सस्कृत भाषा की प्रकृति के अनुरूप भाव के उतार-चढ़ाव का जितना मार्मिक और प्रभावोत्पादक प्रारूप कालिदास ने निमित्त किया, दूसरे कवि नहीं कर सके।

शब्द का अपना स्वच्छन्द जीवन होता है और उसमें अर्थ के अनन्त स्तर (अभिधात्मक, लक्षणात्मक, व्यञ्जनात्मक) उनकी उत्कृष्ट विधायक अवस्थाओं की ध्वनियाँ या निरन्तर उद्रेक होता रहता है। कालिदास इस उद्रेक-नरतय के पारशी थे। अतः “भाव और रस की जितनी सूक्ष्म और भयं दशाओं का उद्घाटन कालिदास ने किया है अथवा दुर्लभ है।”^१ आचार्य हजारीप्रसाद द्विवेदी ने ठीक ही कहा है— ‘व जावन के मागत्य और सीमाय के कवि थ।’^२ अभिज्ञान शाकुन्तल और मेघदूत में यन्मा प्रसूत करण भाव की मूल-अमूल दशाओं का उद्घाटन हुआ है।

कालिदास ने लासदभाव की सूक्ष्मातिमूर्धम भर्म दशाओं का आवेगपूर्ण चित्रण ‘मेघदूत’ में किया है। जिसमें विरही यक्ष का वेदना का प्रकाशन हुआ है। विरही यक्ष की वेदना द्वारा कालिदास ने मानव-मन में निहित प्रेम की पीड़ा की सरस रचना की है। महाकाव्य छंद में कालिदास ने यक्ष की आतुर विह्वलता के रूप में वियोग की अगणित लयों का समीकृत रूप विधान निमित्त किया है जो भाव्य और उदात्त है।

मेघदूत के प्रकृति दर्शन का अवलोकन करें तो स्पष्ट होगा कि ‘काम सम्पूर्ण प्रकृति की स्पन्दन गति का कारण है। इस काम ऊर्जा के छिटकने से जो उद्वेलन होता है वह उद्वेलन ही करण रूप में ‘मेघदूत’ का विषय बन गया है। शैवदशन में शिव और शक्ति के विसर्गाव और समागम की जिस दार्शनिक भूमिका का निर्माण हुआ है उसमें प्रकृति और पुरुष की, पदार्थ और ऊर्जा की सम्पूर्ण दशाओं का उद्भासन निष्पत्ति का विवरण है। कालिदास ने इसी पृष्ठभूमि पर मेघ का काम पुरुष है, प्रकृति पुरुष है, जो जीवन सत्त्व है जो जिसमें जीवन की स्थिति है एवं उसी स्थिति में क्रीड़ा कलाप है—महान काव्य की रचना की है और सम्पूर्ण रचना में इन्द्रिय संवेदना के गतिपूर्ण विम्बा का निर्माण हुआ है।

१ डा० शशिभूषणराय मुखर्जी उपमा कालिदासस्य, पृ० ११ प्र० सं० १८६२।

२ आचार्य हजारीप्रसाद द्विवेदी कालिदास की साहित्य याचना, द्वि० सं० १८७०।

आपाठ के प्रथम दिन के पीछे बदलत हुए मौसम का शरीर और मन पर पड़े हुए प्रभाव का चित्रण हुआ है, जिसमें काम-भावना की प्रतिच्छाया है। जब सम्पूर्ण प्रकृति ग्रीष्म के बाद पुनः आप्लावित होने को आतुर होती है, आपाठ का प्रथम दिन आतुरता के उस छिपे भाव की व्यञ्जना करता है। पर्वत शिखरों पर काले-काले बादलों को लिपटते देखकर विरही यक्ष के मन में आतुर प्रेम जागृत हो जाता है तथा उन्मुक्त सा होकर अतीत की स्मृतियाँ में खो जाती हैं। अपनी सुघ-बुघ खोकर मन स्तापी की हालत में प्रलाप करता है। कालिदास ने विरही यक्ष की दशा का जो चित्रण किया है उसमें उन्होंने इस मन स्ताप की ओर सकेत किया है कि धूम, ज्योति, पानी, हवा से निर्मित मेघ को दूत बनाने के पीछे कोई विवेक नहीं है।^१ फिर भी विरह की दशा में वह मेघ को सम्बोधित कर आकुल भाव से निरन्तर कुछ न कुछ सदेश देता रहता है। यक्ष की स्मृति में उसके सम्पूर्ण देश का भूगोल है और उसके मन में जन कल्याण की भावना है। 'मेघदूत' में प्रेयसी के विरह के साथ-साथ जनकल्याण के भाव की जो पुष्टि हुई है वही तो इस कविता का मागल्प है।

कालिदास ने 'मेघदूत' के प्रत्येक पद में विरही की आनन्दपूर्ण उमगा का जो चित्र निर्मित किया है वह रसानुभूति का उत्कृष्ट नमूना है। 'मेघदूत' का वियोग विपरीत अवस्था से उत्पन्न दुःख की व्यञ्जना है किन्तु इस दुःख की परिणति निराश-मूलक नहीं बल्कि उमगपूर्ण है, आनन्दपूर्ण है। वह वियोग अथवा वेदना जो निराश करके जीवन की घनीभूत विरलता में सिकुड़ जावे वह महान् नहीं हो सकती। वह वियोग जो जीवन के विविध और अनेक पहलुओं का स्पर्श करके उसके विविध पहलुओं को आच्छादित करते हुए सम्पूर्ण मानवता को अपने में समेट ले वह निश्चय ही महान् है। कालिदास ने इसी भूमिका पर 'मेघदूत' के वरुण-भाव एवम् उसकी आम्नातरित समृद्धि का उद्घाटन किया है।

भारतीयों की आनन्द दृष्टि पर पश्चिमी चिंतकों ने आक्षेप किये हैं। ये आक्षेप कभी-कभी स्रो, इतने छिछले और गम्भीर हैं कि आश्चर्य होता है साहित्य के पारखी समीक्षकों ने भारतीय आनन्द दृष्टि के मूल में निहित जीवन की गम्भीर चिन्ता को अनदेखा कैसे कर दिया। भारतीय आचार्यों ने रस की आनन्दपूर्ण स्थिति के मनोविज्ञान का, रसनिष्पत्ति और साधारणीकरण का पर्याप्त विश्लेषण किया है। डॉ० नगेन्द्र ने कहा है कि—'वाक्य की सृष्टि नियतवृत्त नियमों से रहित नाना चमत्कारमयी है। वाक्य रस असौलिक होता है (वैयक्तिक और भौतिक नहीं)। अतः

१ धूमज्योति सलिलमस्ता सनिपात क्व मेघ ।

सदेशार्था क्व पदुकरणे प्राणिभि प्रापणीया ।

इत्योत्पुत्र्याद परिगणय मुह्यस्त्व ययाचे ।

कामाता हि प्रवृत्तिवृत्तणाश्चेतनचितनेषु ॥५॥

कालिदास—मेघदूत—पूर्वमेघ पृ० ५, वृत्तीय संस्करण, १९३० ।

लौकिक साधकारण सम्बन्ध उसके लिए अनिवार्य नहीं है। दुःख स दुःख की उत्पत्ति ता लौकिक नियम है, किन्तु कवि की अलौकिक प्रतिभा के स्पर्श से काव्य में दुःख की अभिव्यक्ति सहज सम्भव हो जाती है।^१

साहित्य दण्डकार और पंडितराज जयप्रताप ने शोकपूर्ण पदार्थ के आनन्द रूप में बदल जाने की अलौकिकता का निर्देश किया है। डा० नगेन्द्र कहते हैं कि—‘कवि के पास दुःख की मुख में परिणित करने के दो साधन हैं। काव्य-कौशल या कल्पना का चमत्कार और साधारणीकृत-कल्पना या चमत्कार से साधारणीकृत होकर शोकादि की विशिष्टता नष्ट हो जाती है—व्यक्ति सम्बन्ध से मुक्त होकर उसके स्थूल लौकिक सम्बन्ध नष्ट हो जाते हैं, अर्थात् उसका रूप सामान्य जीवनगत अनुभूति की अपेक्षा अधिक उदात्त और अवदात्त हो जाता है। भारतीय दशन की शब्दावली में व्यक्तिगत ‘अल्प’ की चेतना में सुख नहीं है, किन्तु व्यक्ति की सोमाओ से मुक्त ‘भूमा’ की चेतना में परम सुख की उपलब्धि है।’^२

‘मेषदूत’ में कल्पना और साधारणीकरण का भौतिक आकार रचा गया है।

‘मेषदूत’ के अतिरिक्त ‘अभिज्ञान शाकुन्तल’ में वियाग अथवा त्रासद् भाव की मनोदशा का जो भौतिक चित्रण हुआ है, वहाँ भी वियागजनित मानसिक पीडा का रूपान्तर हुआ है और समूची प्रवृत्ति त्रासद्भाव की प्रतिकृति हो गयी है। इस प्रकार कालिदास ने शाकुन्तला की मनोदशा को सम्पूर्ण परिवेश पर आच्छादित कर दिया है। यह परिवेश भौतिक प्रवृत्ति और अंतरंग चेतना का है। भौतिक प्रवृत्ति के रूप में शाकुन्तला या मधुर सम्बन्ध बन के पौधों, पुष्पा, हिरणा, पक्षियों आदि से था। इन सबका वह अपना सहचर मानती थी, ये ‘सभी दुष्यन्त के छली होने की ओर संकेत कर रहे हैं, सूचना दे रहे हैं। पतियाँ हिल-हिलकर दुष्यन्त के सम्बन्ध का निषेध करती हैं। पक्षी असाधारण रूप से चीख कर ध्वनित करते हैं। यह सब कुछ प्रवृत्ति की ओर से हुआ है किन्तु प्रमत्त शाकुन्तला अपनी दिन-प्रतिदिन की सगी प्रवृत्ति की उपेक्षा करती है और वियोग का आख्यान निमित्त होता है। वही-वही ता ऐसा लगता है कि शाकुन्तला ने अधिक प्रगाढ़ एवं द्रुतिपूर्ण वियोगदशा प्रवृत्ति के मानवीकृत रूप में उद्घाटित हुई है।

‘अभिज्ञान शाकुन्तल’ की सम्पूर्ण प्रवृत्ति रागमय है, वह शाकुन्तला की दश-दशा यत्नन वाली मन स्थिति के सादृश्य है। शाकुन्तला का वियाग विश्व क्लासिक में अप्रतिम है। कालिदास ने त्रासद्भाव का रसभीनी समृद्ध दशाभावा, जिनम मनुष्य का सम्पूर्ण शुद्ध और परिष्कृत हाता है, जिनमें मानव सामान्य की विश्व-दृष्टि निहित होता है का आधार प्रस्तुत किया है। कालिदास का त्रासद् भावना Secular है।

१ डा० नगेन्द्र—रघु सिद्धान्त, पृ० १२१, प्र० सं० १८६४।

२ डा० नगेन्द्र—रघु सिद्धान्त, पृ० १२३, प्र० सं० १८६४।

वह मानवीय अध्यात्म की ऊँचाईयों को स्पर्श करती है। वेदना के सौम्य कारण की दशाविर उसकी जीवन्त निष्पत्ति जिस असौम्य या आध्यात्मिक परिवेश में हुई है, वह मानवीय सृष्टि के उत्तमोत्तम गुणा और विभूतियों से युक्त है। कालिदाम न त्रासद के एमान्त भाव को नहीं बल्कि उसके सृष्टत भाव का उद्घाटित किया है। चाहे यक्ष का विरह हो चाहे शकुन्तला का वियोग। दोनों की प्रवृत्ति म मनुष्य की नैसर्गिक भावनाओं का उतार-चढ़ाव दिखाई देना है।

भारतीय काव्यचिन्तन में शृङ्गार, करण और शांत की त्रिकोणात्मक प्रक्रिया का महत्त्व

सम्पूर्ण प्रवृत्ति काम मूला है और सृष्टि के सम्पूर्ण उपादान इसी काम भाव की अभिव्यक्ति में अपनी सोद्देश्यता प्रगट करत हैं। यह काम ही है जो प्रवृत्ति की विविधरूपा विपमताओं को एकनिष्ठ बनाये हुए हैं। काम सृष्टि का हेतु है, वह मूल स्त्रोत है जहाँ से प्रवृत्ति क्षण-प्रतिक्षण उद्वेलित, उन्मेषित और प्रफुल्लित होती है। इस काम ऊर्जा के रिक्त होने पर उसका खास होता है। उन्मेषण, विवसन और पतन की इस जैविक क्रिया को हम प्रवृत्ति में देख सकते हैं।

उद्वेलन एवं उन्मेषण की प्रवृत्ति उच्छृङ्खल होती है, उन्मेषण, उल्लासपूर्ण होती है। जीवन का समूचा शृङ्गार इसी उन्मेषण, उल्लासपूर्ण स्थितियों में समिहित है। ये काम ऊर्जा की क्षण-क्षण निर्वाध बढ़ती हुई शक्ति का महाचचार है किन्तु विकास के जैविक क्रम से, विक्षोभ से नूतन स्त्रोता की, नूतन छवियों की पहल होती है। यह शृङ्गार की ही एक विपरीत अथवा बदली हुई अवस्था है जो उसी तरह उच्छृङ्खल और आनन्दपूर्ण हाती है। विक्षेप प्रवृत्ति सघटना में भी होता है तथा अनुकूल प्रभाव प्रतिकूल परिणामों को उपस्थित करने लगता है। भारतीय रस चिन्ता में इस विक्षेप को प्रवृत्तिमूलक ही माना गया है बल्कि प्रवृत्ति के अमूल, अज्ञात पहलुओं को अधिवाधिक रूप में प्रकट किया जाता है। अतः संयोग और वियोग काम ऊर्जा के निरन्तर उन्मेषित होने की अवस्थाओं को प्रकट करत हैं। ये शृङ्गार है कि जिससे प्रवृत्ति में सजीव आकषण, सौंदर्य का भाव निहित है, ये शृङ्गार भाव है कि जिसमें तादात्म्य और सदाकार होने की इच्छा प्रबल होती है। ये शृङ्गार है कि जिससे जीने के प्रति एक आस्था एवं विश्वास जन्म लेता है, जिससे जीवमात्र अपने स्वयं के प्रति संवेदनशील बना रहना है चाहे संयोग हा या वियोग म संवेदन-शीलता उसे सदैव सश्रिय बनाये रहती है।

भारतीय रसचिन्ता म शृङ्गार के एस ही सदमों म मनुष्य के जीवन की साधकता का उपाख्यान प्रस्तुत किया गया है। शृङ्गार की प्रवृत्ति मन की उच्छृङ्खल-साया का उद्भासित करती है किन्तु जब ये वृत्ति परिपक्व अवस्था को पहुँचता है

अथवा जब इस वृत्ति में जीवने विवेक का आधार स्पष्ट-होने-लगता है तब एक प्रकार का अनुशासन आने लगता है, मानवीय अनुशासन (जिसे दूसरे शब्दां में मर्यादा कह सकते हैं) उपस्थित होने लगता है। इसे हम जीवन विवेक का पर्याय मान सकते हैं और यही से जीवन सीलामय नहीं बल्कि चित्तमय हो जाता है। राग-के-साय-साय विलाप का, निर्वेद का आविर्भाव होता है। चूँकि जीवन काम-ऊर्जा को क्रीडा है। अतः यही काम अध्यात्म का अध्याय प्रारम्भ होता है, जिसे दूसरे शब्दां में 'मानवीय अध्यात्म' कह सकते हैं।

अतः शृङ्गार एव शांत परस्पर विरोधी नहीं बल्कि जीवन के अपरिपक्व और परिपक्व भाव-बाध की परिपूर्णता के द्योतक हैं। जीवन एक उत्कृष्ट-फल-फ्रीडा है, एक उल्लास है। इस अवस्था तक काम ऊर्जा निरंतर समृद्ध होती है किन्तु समृद्धता के चरमजिन्दु पर पहुँचकर उसके धीरे-धीरे रिक्त होना और चूक जाने का क्रम प्रारम्भ होता है। यही से जीवन एक चिन्ता बन जाता है और उसका विवेक उपस्थित हो जाता है, विवेक एक अनुशासन है।

अतः जीवन की शृंगारिक चेष्टाओं के बाद जीवन के विवेक का अनुशासन उसकी स्थिति और उसके अस्तित्व की चेतना का द्योतक है। यही है प्रकृति भूमि पर उपस्थित शांतरस और यही है काम अध्यात्म का मनोविज्ञान। यही पर जीवन की निष्पत्ति होती है जिस भारतीय रसचिन्ता, में समग्र रूप से उद्घाटित किया है। अतः शृंगार स्रोत है जीवन का और शांत निष्पत्ति है जीवन की।

उदात्त की आनन्दमूलक सौन्दर्य-दृष्टि का इतिहास-दर्शन

ऋग्वेदीय, औपनिषदिक और शैवागमिक अद्वैत की मीमांसा यदि सस्कृत भाषा की ध्वन्यात्मक प्रकृति के सदर्थ में की जाय तो स्पष्ट होगा कि भारतीयों का रसचिन्ता के मूल्यपरक आधार कितना प्रकृत थे। भारतीय रसचिन्ता में मानव के नैर्गम्य मूल्य का क्षय दृष्टिगत नहीं होता बल्कि जीवन के आवर्तिक लक्ष्य को केन्द्र में रखकर रसचिन्ता का क्लेशर निर्मित हुआ है। अतः भारतीयों की रसदृष्टि खडित नहीं है उसमें जीवन की पूर्णता को सक्षित किया गया है। इस प्रकार रस मानवीय सस्कृति के उच्चतर मानसिक मूल्य का पर्याय है।

भारतीय जीवन दर्शन अद्वैतमूला है और यह अद्वैत केवल तत्त्वदर्शन का विषय नहीं इसमें भारतीयों की भौतिक, वैज्ञानिक तथा उसकी अनेक शाखा प्रशाखाओं का तात्त्विकता निहित है। भारतीयों का अपना सृष्टि विज्ञान है, जिसमें ब्रह्माण्ड रचना की विशेष समझ दिखाई देती है। प्रकृति, जीव अथवा जड़ चेतन के सम्बन्ध

१ जीवन विवेक का तात्पर्य उस मनाभाव से है जो विभिन्न मूल्यों का आनुपातिक महत्त्व के तारतम्य में व्यवस्थित करने देखाता है।

२ — डा० देवराज भारतीय सस्कृति, पृ० १४६, द्वि० सं० १६६१।

पर भारतीया ने पदार्थ और ऊर्जा के दृष्टिकोण से विचार किया है तथा दोनों की समय-समय पर बदलती हुई अवस्थाओं के कारण अभिन्न-रूपान्वितियों को वैज्ञानिक आधार प्रस्तुत किया है। इसी सदर्भ में सम्पूर्ण मानवीय सृष्टि की मूल्यांकन हुआ है।

अतः भारतीया की इतिहास धारणा भौतिक विज्ञान की दृष्टि से अद्वैतमूला है। जीवन की समूची क्रियाओं की परिणति इसी अद्वैत बोध में होती है। जीवन चेतन क्रिया है जो पदार्थ के विक्षेप से अभिन्न-रूपा और दोसियों में प्रोद्भासित होती है और अतः पदार्थ और चेतन के व्यापक समाहार में सीन हो जाती है। भारतीया न जीवन के मूल्या की रचना में इसी तथ्य को उद्भाटित किया है। अतः जीवन विकास के स्तर पर उदात्त होने की चेष्टा है, यह उदात्त निर्विकार और निर्दोष है। निर्विकार होना, निर्दोष होना किसी नैतिक आधार से संचालित नहीं बल्कि रस या दृष्टि से नैतिकता का अर्थ प्रवृत्ति व्यापार के निर्विकार तथा निर्दोष होने का द्योतक है। यही निर्दोषता प्रवृत्ति की शुद्धावस्था है, मनुष्य की उदात्तावस्था है, इसी शुद्ध उदात्त अवस्था में सौन्दर्यमूलक आनन्द की प्रतीति होती है।

संस्कृत के सम्पूर्ण रचना साहित्य में इसी शुद्ध अथवा उदात्त सौन्दर्यमूलक आनन्द की व्याप्ति दिखाई देती है। मुख्य रूप से कानिदास की रचना-दृष्टि का आधार यही है। संस्कृत साहित्य में भारतीय इतिहास दर्शन की यही उदात्त और सौन्दर्यपरक दृष्टि प्रत्यक्षित हुई है।

पश्चिम की त्रासद धारणा—स्वरूप विश्लेषण

ग्रीक कला चिंतन में त्रासदी एक Form या विधा है, जिसका विश्लेषण अरस्तू ने किया है। दुःखान्तर्गी के गम्भीर एवं उदात्त पहलुओं का विवेचन उद्देश्य के रूप में भी अरस्तू ने किया है।¹ इस विवेचन के नैतिक, दार्शनिक एवं कलात्मक आधार पुष्ट रहे हैं। अरस्तू ने अपने त्रासद विचार में दार्शनिक अन्तर्दृष्टि की अभिव्यक्ति पर बल दिया है। यह दार्शनिक अन्तर्दृष्टि समूचे युग के जीवन दर्शन की आत्मिक एवं आध्यात्मिक उपसन्धि के रूप में दिखाई देती है।

त्रासदी समग्र जीवन की चेतना को व्यक्त करने वाली परिपूर्ण धारणा रही है, जिसमें ग्रीक सभ्यता और संस्कृति की मूल चेष्टाओं, इच्छाओं एवं उद्देश्यों की अभिव्यक्ति हुई है। हम कह सकते हैं कि ग्रीक संस्कृति की समूची गम्भीरता त्रासदी में पनीभूत हुई है। जहाँ तक इसके नैतिक एवं दार्शनिक पहलुओं का प्रश्न है अरस्तू और उसके परवर्ती समीक्षकों ने बराबर टिप्पणियाँ की हैं और यह कहा है कि जीवन में

त्रासदी के जो प्राक्य बनते हैं, जो Pattern's बनते हैं उनमें नैतिक आधार स्पष्ट होता है।^१ इसीलिए त्रासद कला का जीवन विशद और गहन रहा है।

इस त्रासद कला में सम्बन्ध में सोफोक्लिज और ईस्किलस ने अनेक प्रयोग किये और उसका नाट्यकला से सम्बन्ध निर्धारित किया।^२ यूरिपाइडोज न तो त्रासदी को सामूहिक नृत्य, सामूहिक गान तथा अपन समय की राजनैतिक, सामाजिक चेतना में उतारकर नाटका का मानवीकरण किया था, फलतः ऐसे नाटकों की रचना हुई जिनमें मनुष्य के दुःख और उसके प्रति संवेदना का स्पन्दन था।^३ समूची कथावस्तुओं की मूल प्रेरणा त्रासदी से अनुप्राणित रही है। ग्रीक नाटका में महाकाव्या में अथ अथ नाम भी जुड़े हैं जिन्होंने त्रासदी के दर्शन को विश्लेषित किया है।

सम्पत्ता एवं सृष्टि के उत्थानकाल में जो विस्तार होता है उसमें जो विविधता होती है उसकी आरम्भिक समग्रता का क्या किसी कलाकार ने त्रासदभाव का अतिरिक्त किसी अन्य भाव में व्यक्त किया है। दुनिया की श्रेष्ठतम रचनाएँ चाहे वे किसी भी रस की हों उनकी पूर्णतम अभिव्यक्ति शांत एवं कर्णरस में हुई है। इस दृष्टि से त्रासदी की कला शाश्वत व चिरंतन जीवन को व्यक्त करने वाली है। कर्णरस इतना व्यापक है कि शेष सभी रस उसमें समाहित हो जाते हैं, अन्य अनेक अनुभूतियाँ उसमें विलीन हो जाती हैं। इस तरह पश्चिम में दुःखान्त की इतनी शैलियाँ, इतनी विधाएँ दिखाई देती हैं कि उनका विश्लेषण गभीर एवं विशद रूप में होना चाहिए। यहाँ दुःखातकी के दैवीय आधार नैतिक, धार्मिक, पौराणिक आधारों के अतिरिक्त सामाजिक आधार भी कम महत्वपूर्ण नहीं रहे हैं।

ग्रीक त्रासदी के मूल में ईश्वर-मनुष्य, प्रकृति और मनुष्य के अंतर्द्वन्दा का समाहार दिखाई देता है। ग्रीक त्रासदी जब कभी उद्देश्य के स्तर पर मृत्यु केन्द्रित हो जाती है तो उसका दार्शनिक मतव्य स्पष्ट होने लगता है। कुछ विद्वानों का मत है कि अगर मृत्यु के त्रासदी की रचना असंभव है, कारुणिक दृश्यों का उद्घाटन असंभव है,^४ किन्तु मृत्यु की सत्ता को दिखाकर ही दुःखातकी की अभिव्यक्ति हो, यह आवश्यक

१ शेल्डन चेनी रंगमंच पृष्ठ ५७।

अनुवाद—श्री कृष्णदास, प्रथम संस्करण १९६५

प्रकाशक—हिन्दी समिति, सूचना विभाग, सचनऊ।

२ वही पृष्ठ ४४ से ६५ तक।

३ वही पृष्ठ ६८।

४ निदान रूप से, मृत्यु दुःखातकी का मूलधार है। बिना मृत्यु के दुःखातकी का निमाण असंभव है। यह मृत्यु ही दाघ अथवा अवगुण पर विजय पाने का सर्वोत्तम साधन है। 'नाटक की परख'—पृ० ३०६, डा० एम० पी० खन्ना, प्रथम संस्करण १९४८, साहित्य भवन लिमिटेड, प्रयाग।

नहीं है। जीवन के समूचे व्यापार में ही दुःख की सत्ता इतनी विषम है कि उसके चिन्तन से ही त्रासदी के जीवन प्राप्ति की सृष्टि हो जाती है। ये सही है कि मृत्यु दुःख का मूल आधार है किन्तु जीवन में ही दुःख की बहुमुखी अभिव्यक्ति होती है और रचनाकार मृत्यु की नहीं, बल्कि जीवन की त्रासदी को व्यक्त करता है। जहाँ दार्शनिक मृत्यु और अस्तित्व की समस्या पर त्रासदी के दर्शन की उपस्थिति भरता है वहीं कलाकार विविधता में विघ्ने जीवन की अमूर्त, अज्ञात स्थितियों को, मूर्त और गत अवस्थाओं को आकस्मिक एवं अनिवार्य कारणों के तहत त्रासदकला को जन्म देता है। अतः कला की त्रासद अवधारणा में मृत्यु अनिवार्य नहीं है। ग्रीक दुःखातकी के साथ मध्ययुगीन नैतिक, धार्मिक, दुःखातकी के दृष्टिकोण से भी यही स्पष्ट होता है।

जैसे-जैसे ग्रीक कला चिन्तन में त्रासदी को महत्व दिया गया बल्कि परवर्ती युगों में भी त्रासदी को पश्चिम के समूचे ललित कला चिन्तन की कसौटी मान लिया गया है। प्लेटोनस के दार्शनिक विचारों से लेकर सेनेका, एस्चाइस, ईस्विलस एवं नीत्शे, शोपेनहावर तक निवेद और दुःख की व्याप्ति दिखाई देती है। अब तो विद्वानों ने भी स्वीकार कर लिया है कि ईसाई धर्मदर्शन पर बौद्धधर्म के दुःखवाद, कर्मावाद और कल्याणवाद का प्रभाव रहा है।^१ दांटे ने 'डिव्वाइन कॉमेडी' में भी स्वर्ग-नर्क के मार्ग से दुःखामूलक जीवन दर्शन की अभिव्यक्ति की है।

यूरोप के समूचे साहित्य का मेरुदण्ड ही त्रासदी है। समस्त विधाओं में यहाँ तक कि संगीत एवं चित्रकला में भी उसकी व्याप्ति दिखाई देती है। शेक्सपियर की महत्ता उसकी दुःखातकियों के कारण ही है। जहाँ ग्रीक चिन्तन की दुःखातकी की प्रकृति शास्त्रीय रही है वहीं शेक्सपियर की दुःखातकी की प्रकृति स्वच्छदतावादी रही है। इतिहास में जब कभी समाज की अपेक्षा व्यक्ति महत्वपूर्ण हो जाता है, और रचनाकार जब कभी उस व्यक्ति को नायक-नायिका में रूपान्तरित करके उसकी नियति या लेखा-जोखा लेने लगता है तो समूचा सघर्ष व अतर्क्य स्वच्छदतावादी प्रकृति का हो जाता है और स्वान, स्थिति के सदृशों में नियति की व्याख्या अधिकतर निराशामूलक दर्शन की जन्म देती है। शेक्सपियर की रचनाओं में व्यक्ति और उसकी नियति के निर्माता सदृशों का नाटकीय चित्रण हुआ है। यरस्तू ने तो त्रासदी के सिद्धांत दिये, एस्चाइस^२, सोफोक्लिज ने तो त्रासदी की भव्यता को उद्घाटित किया

१ The Tragic Philosopher By F A Lea, P 20, 1957

२ Aeschylean tragedy, says Wagner, was the fine Flower of Greek religion, and that the religion of free man

—F A Lea - The Tragic Philosopher, P 26,

First Published in 1957

किंतु मध्य युग के बाद शेक्सपियर ने उस त्रासदी को राष्ट्रीय जीवन की चेतना में उतार दिया। न केवल शेक्सपियर ने बल्कि उसके समकालीन मिल्टन ने भी स्वर्ग और नर्क, देवता और शैतान के चित्रण में त्रासदी को केन्द्र में रखा। शेक्सपियर ने लौकिक जीवन में त्रासदी की व्याप्ति दिखाई। मिल्टन ने उसकी अलौकिक भूमिका को भी स्पष्ट किया।

इतिहास में जब कभी भी नायक अपने युग की समुची गतिविधि का केन्द्र हो जाता है तो नायक की नियति को ही युग और इतिहास की नियति मान लिया जाता है। इस दृष्टि से शेक्सपियर की त्रासदी में एक युग की चेतना नायक की गतिविधियों में उतर जाती है और समूचा युग नायक की नियति को अपनी नियति के सन्निकट मान लेता है। इस तरह शेक्सपियर न त्रासदी का यथाथ, आदर्श, मनोविज्ञान व सामाजिक पहलुओं को नष्ट किया। शेक्सपियर के हाथों पश्चिम की त्रासदी का स्वच्छतावादीकरण हुआ और त्रासदी के एक युग का सूत्रपात हुआ, जिसका प्रभाव ब्रिटेन से बाहर निकलकर जर्मन, फ्रांस, स्पेन, इटली आदि सभी देशों के साहित्यकारों, रचनाकारों पर पड़ा। गीन सा ऐसा रचनाकार था कि जिसने शेक्सपियर को आत्म-सात् नहीं किया? कौन-सा ऐसा रचनाकार था कि जो किंगलियर, मेकबेथ, ओथेलो और सीजर की 'द्वारात्मक' नियति से आत्मविभोर न हुआ हो? क्या शेक्सपियर ने शापेनहायर, नोर्वे जैसे दार्शनिकों में सज्जनात्मक वैभव को विकसित नहीं किया? क्या शेक्सपियर ने अपने समय की दार्शनिक रुचियों को प्रभावित नहीं किया? पश्चिम की राष्ट्रीय व लोकजीवी चेतना में शेक्सपियर इतना गहरा उतर गया था कि यूरोप के प्रत्येक उच्छ्वास में उसकी कल्पना को देखा जा सकता है।

पश्चिमी स्वच्छतावादी युग भी त्रासदी केन्द्रित है जिसमें प्रकृति एवं मनुष्य के सम्बन्धों के द्वारा नियति के शाश्वत रूप को अभिव्यक्त किया गया है। यदि स्वच्छतावादी कविता की चेतना को ही उद्घाटित किया जाये तो लगेगा कि समूचा अनुभूतिपरक काव्य त्रासदी केन्द्रित होता है, समूचा रहस्य दर्शन त्रासदिक होता है। इसीलिए शली ने Oh World, Oh Life, Oh Time (संसार, जीवन और समय) के त्रिकोण में मनुष्य व उसके अस्तित्व की समस्या पर विचार किया।¹ विलियम ब्लैक से लेकर यट्सवर्थ, कालरिज, शली, कीट्स आदि कवियों का श्रेष्ठतम अनुभूतिपरक काव्य दुःखात्मक, फटनामूलक है। इस तरह पश्चिमी सौन्दर्यदर्शन में अथवा काव्य-दर्शन में त्रासदी की व्याप्ति रही है।

शेक्सपियर के बाद के सभी दार्शनिकों पर त्रासदी का प्रभाव स्पष्ट दिखाई देता है। विकलमन व नैसिग ने सगीठ और चित्रकला द्वारा दुःखात्मक अनुभूति के

अभिन्न्यजना पक्ष को स्पष्ट किया तथा शिलिंग, गिलर और 'फिफ्टेन' से शेंसपियर के प्रभाव को आत्मसात कर ब्रासदी को मनुष्य की सृष्टि से लेकर उसकी परिणति तक व्याप्त माना। जीवन के उत्कृष्टतम क्षणों में मनुष्य गम्भीर होकर अपनी समूची नियति का साक्षात्कार करता है। साक्षात्कार के ये क्षण पूर्ण होने हैं और ये पूर्णता निर्वेदमूलक होती है। फान्ट, हीगेल, शापेनहावर, नीत्शे और दार्शनिक अस्तित्ववादियों ने युगानुरूप बदलते सन्दर्भों में ब्रासदी के सैद्धान्तिक और व्यावहारिक पहलुओं की व्याख्या की है।

फान्ट ने उदात्त और सुन्दर के सन्दर्भ में ब्रासदी का मूल्यांकन किया और उसकी निर्वैयक्तिकता को उपस्थित किया^१, तो हीगेल ने दार्शनिक अतर्दृष्टि के निर्माण में ब्रासदी की भूमिका को स्पष्ट किया। फान्ट की तुलना में हीगेल का चिन्तन अधिक व्यक्तिवादी व स्वच्छन्दतावादी है। जहाँ फान्ट के दर्शन में समूचे ब्रह्माण्ड की द्वय-अद्वय अवस्थाओं को मानवीय सन्दर्भ में स्पष्ट किया गया है।^२ वहीं हीगेल ने अद्वयमूलक अखण्ड-चेतना (विश्व चेतना) के द्वारा 'अहम् ब्रह्मास्मि' जैसे मन्त्र का स्पष्ट किया है।^३ इसीलिए ब्रासदी के विशद रूप को हीगेल ने प्रतिपादित किया। फान्ट की अपेक्षा हीगेल ने काव्य और कलाशास्त्र भी विशद विश्लेषण किया। 'क्रिटिक ऑफ जजमेंट' में फान्ट ने जहाँ उदात्त और सौन्दर्य की मूल समस्या को ध्यान में रखा वहीं हीगेल ने अपनी चार जिल्दों में लिखी पुस्तक 'फिनासकी ऑफ फाइन आर्ट' में सौन्दर्य पक्ष को विश्वचेतना और व्यक्तिचेतना के सामन्तस्य में देखा। फान्ट ने निर्वैयक्तिकता का प्रतिपादन किया, हीगेल ने आत्मपरक काव्य का।

इस तरह ब्रासदी की विचारधारा हीगेल से होती हुई शापेनहावर और नीत्शे में अधिक घनत्वपूर्ण हो जाती है। ये दोनों ही घोर निराशावादी दार्शनिक थे। शेंसपियर से लेकर हीगेल तक ब्रासदी की ओर धारा विश्वचेतना में व्याप्त दिखाई देती है, जिसमें प्रकृतितत्त्व को अस्वीकार नहीं किया गया था, शापेनहावर, नीत्शे जैसे दार्शनिकों के हाथ में एकात्ममूलक, निराशामूलक और निषेधात्मक हो जाती है।^४

वास्तविकता यह है कि इन दोनों ही दार्शनिकों ने उद्योग व विनाश की

१ Bernard Bosanquet : A History of Aesthetic, P 261, 1959, George Allen and Unwin LTD Ruskim House Museum Street, London

२ डॉ० सुरेन्द्रनाथदास गुप्त सौन्दर्य तत्त्व-भूमिका (डॉ० आनन्द प्रकाश दीक्षित) पृ० २४, प्र० सं० २०१७ वि० भारती मण्डार, लीडर प्रेस इलाहाबाद।

३ A B Bradley Oxford Lectures on Poetry, P 71, 1959

४ विश्वनाथ प्रसाद तिवारी, नये साहित्य का तर्कशास्त्र, पृ० ११६, प्र० सं० १९७५।

जीवन दृष्टि की यात्रिकता को देखा और धनराकर उसका नकारात्मक विश्लेषण कर दिया। जब कभी इतिहास नये मोड़ पर आता है तो दार्शनिक या तो छटपटाहट में उसे पूर्णतया नकार देते हैं या भायुक होकर उसे स्वीकार करते हैं। इन दोनों ही दार्शनिकों ने उद्योग व विज्ञान के विकास के ऐतिहासिक मोड़ को सतुलित दृष्टि से विश्लेषित नहीं किया। फनस्वरूप एवं नियेष्टात्मक जीवन दृष्टि के रूप में त्रासदी ऐकांतिक हो गयी, ऐसा करने से पश्चिमी बलाचिंतन भी अतर्मुखी हो गया। कुछ इतिहासकारों का तो यहाँ सर कहना है कि नीत्शे की अत्यन्त ऐकांतमूलक निराश-मूलक दृष्टि की प्रतिक्रिया के स्वरूप ही अधिनायकवादी राजनीति का विकास हुआ और हितलर जैसे क्रूर, अहकारी, निरकुश और शराजकतावादी व्यक्ति का जन्म हुआ। गेटे के 'फाउस्ट' और नीत्शे के 'जरस्चफ्ट' ने जर्मन राजनीति को प्रभावित किया है। वह त्रासदी जो मध्य युग में ललित कलाओं में ही सीमित थी, उद्योग और विज्ञान के युग में राजनैतिक, सामाजिक और आर्थिक शक्तियों में अपना स्थान बना बैठी।

पश्चिम की इस व्यक्तिवादी निराशामूलक जीवन-दृष्टि का मनोवैज्ञानिक विश्लेषण, मनोविश्लेषण-शास्त्रियों ने किया है। फ्रायड ने 'कामदमन' को केन्द्र में रखकर व्यक्तित्व के तीन स्तर निर्धारित किये। Id, Ego और Super Ego। इन तीन स्तरों में उसने मनुष्य की समूची प्रवृत्तियों का विश्लेषण किया। उसने माना कि समूची ऊर्जा का स्रोत है अवचेतन, जिसकी अभिव्यक्ति स्वतः स्फूर्त होती है। पश्चिमी त्रासदी को फ्रायड के इस मनोविश्लेषणानुसार चिंतन से बल मिला। फ्रायड ने सामाजिक तरव की अपेक्षा व्यक्ति को केन्द्र में रखा और त्रासदी में भी यही व्यक्ति स्थित रहा है। फ्रायड की विचारधारा ने अनेक प्रकार की शक्तियों और भावोन्नतियों को जन्म दिया। चित्रकला में विशेष रूप से समूविज और अतिपथार्थवाद व अमूर्तकला पर फ्रायडिअन विचारधारा का प्रभाव रहा है। उपन्यासों पर एडलर की दृष्टिपूर्ति के सिद्धांत को ध्यान में रखकर चरित्रों की सृष्टि हुई और जैसा कि सब जानते हैं कि जुग ने फ्रायड की मनोविविस्तारमय शक्तियों का दार्शनिकरण किया। इस तरह फ्रायड, एडलर, जुग की भाषाओं में पश्चिम की त्रासदी को एक नया आयाम मिला। द्वितीय विश्वयुद्ध के बाद पश्चिमी सभ्यता और संस्कृति में गिरावट आयी, सकट पैदा हो गया, फलस्वरूप अस्तित्व की चिन्ता और त्रासदी के अनेक रूपों का चित्रण हमें यहाँ की ललितकला में मिलता है।

त्रासदी और अस्तित्ववाद

निराशावादी दशन की जो परम्परा नीत्शे से मिलती है।^१ वह फ्रायडिअन मनोविश्लेषण के मार्ग से होती हुई अस्तित्ववादियों तक पहुँचती है। अस्तित्ववाद त्रासदी केन्द्रित जीवन दर्शन है जिसने बीद्घ और बीकमिग के तत्त्वों और एक्सिस्टेंस व

एविजस्टेंशियलिज्म के सम्बन्धों पर विचार होता है। अस्तित्ववादी विचारधारा में अविवेकात्मक निराशा (इर्रेशनल डेस्पेर) के अनुभव का सौन्दर्यबोधशास्त्र प्रस्तुत हुआ। अस्तित्ववाद एक 'जीवित स्व' (निर्विग सेल्फ) के स्वयं प्रकाश्य ज्ञान पर तो केन्द्रित है किन्तु यह चर्चा करता है एक 'मर्त्यमाणस्व' की प्रज्ञा की।^१ एक ओर तो अस्तित्ववादी विचारक ईसाई धर्मदर्शन के विश्वकल्याणवाद को नकारता है, दूसरी ओर वह व्यक्तित्व की अतृप्त आत्ममुखी चेतना को प्राथमिकता देता है।

द्वितीय विश्वयुद्ध में यूरोप के जीवन का सारतत्त्व ही नष्ट हो चुका था, इसलिए अस्तित्ववादी विचारकों ने 'व्यक्ति' के भीतर उस सारतत्त्व को स्पष्ट करने की कोशिश की। यद्यपि किर्केगार्ड, कामू पर ईसाई दर्शन का प्रभाव रहा।^२ किन्तु यह प्रभाव उनकी अस्तित्ववादी मूलदृष्टि में विशेष महत्व नहीं रखता। निराशा के अभाव के क्षणों में वे जिस मोभावस्या को वरदान के रूप में प्राप्त करना चाहते हैं, वही पर ईसाई धर्मदर्शन के कल्याणवाद की छाया प्रगट होती है। कोपका से लेकर सार्त्र तक के विचारकों ने इस बचे-बुचे ईसाई धर्मदर्शन के प्रभाव को नकार दिया और विद्युत् रूप से व्यक्तिमुखी आत्मचिन्ता की समस्या को अपना लिया। अस्तित्ववादी चिन्ता में हीगेल की तरह विश्व आत्मा की सौन्दर्यमयी अभिव्यक्ति तो नहीं है उसमें व्यक्ति आत्मा की स्थिति का और उसकी गति का निरूपण अवश्य हुआ है। 'हीगेल' ने यथार्थ और विवेकशील का समीकरण बनाया, तो किर्केगार्ड ने यथार्थ-अविवेकशील का तर्कशील का तिरस्कार करने पर वैयक्तिक स्वयं प्रकाश्य ज्ञान ही सत्त्विति तथा समाज के ऊपर प्रतिष्ठित हो गया।^३

वास्तव में देखा जाय तो अस्तित्ववाद द्वितीय विश्वयुद्ध के बाद की घुटन का दर्शन था, जिसका प्रभाव वहाँ की साहित्यकला पर पड़ा किन्तु यूरोप इससे काफी आगे बढ़ चुका था। इस तरह पश्चिम में नासदी की एक विषाद परस्पर दिखाई देती है। हर युग की नासदी में नई नई शैलियों का जन्म हुआ और उसमें प्रत्येक युग की समग्रता को चित्रित किया गया। नासदी मूलतः एक नियतिवादी तत्त्व दर्शन का विषय है किन्तु साहित्य व कला में रचनात्मक परिवेश के माध्यम से उसकी सौन्दर्य-अभिव्यक्ति होती रही है। कलाकार स्वभावतः नियति चिन्तक और नियतिदर्शी हुआ

१ रमेशकुन्तल मेघ अथातो सौन्दर्य जिज्ञासा, पृ० ४३६, प्र० सं० १६७७।

२ सत्यम् शिवम् सुन्दरम् से बड़ा नहीं है, पर सत्यम्, शिवम्, सुन्दरम् निश्चय रूप से हर मानव अस्तित्व की चीजें हैं और ये तीनों किसी 'एक' अस्तित्वमान व्यक्ति में ही एकाकार समन्वित हो सकती हैं। —किर्केगार्ड

—डॉ० शिवप्रसाद सिंह आधुनिक परिवेश और अस्तित्ववाद, पृ० ७ पर उद्धृत।

३ रमेशकुन्तल मेघ अथातो सौन्दर्य जिज्ञासा, पृ० ४३४ से ४३५।

करता है। यह समूची जाति की भतिविधि के प्रति संवेदन होता है। जाति के उत्थान और ह्रास की समस्याओं से सीधा संघर्ष बनाकार का होता है। इसीलिए नियति सापेक्ष शासदी कलाकार की अनुभूति व अभिव्यक्ति का विषय है।

भारतीय चित्रन में भी कर्षण रस की प्राथमिकता रही है। बौद्ध धर्मदर्शन में भी शासदी की ध्याति दिखाई देती है। इस तरह आत्मस्थविन्तन प्रक्रिया अनिवार्य रूप से शासदिक होती है।^१ इसीलिए हम समूचे स्वच्छन्दतावादी, छायावादी काव्य को साहित्यमूलक पाते हैं। इन सभी रचनाकारों ने दुःख की सार्वजनिक प्रवृत्ति में रूपांतरित किया है, सार्वजनिक उद्देश्य तक पहुँचाया है और इस तरह नियति की वैश्वीय स्थिति में शासदी के उत्तरोत्तर विकास क्रम को उपस्थित किया है।

१. दुःख की तीव्र उपलब्धि आनन्दकर है, क्योंकि यह निविड अस्मितासूचक है, केवल अनिष्ट की व्यापकता आकर बाधा देती है। उस व्यापकता कि न रहने पर दुःख को मैं सुन्दर कहूँगा। दुःख हमें स्पष्ट बना देता है, अपने पास अपने को दृश्य नहीं होने देता। गम्भीर दुःख भूमा है, ट्रेजेडी में वह भूमा है, वह 'भूमव मुचम्' है।
—रविन्द्रनाथ टगोर साहित्येतरपत्र-भूमिका

स्वच्छन्दतावादी वेदना

पश्चिमी स्वच्छन्दतावादी नासद काव्य की परम्परा काफी सम्पन्न रही है। शेक्सपियर ने अपने स्वच्छन्दतावादी नाटकों में नासदों के व्यक्तिपरक, आत्मपरक पहलुओं का गम्भीर और व्यापक चित्रण किया है। स्वच्छन्दतावादी नासदी मूलतः चरित्र प्रधान है और चारित्रिक स्वभाव के भीतर से ही उसकी अभिव्यक्ति होती है। शेक्सपियर ने मनोगत भावनाओं का जितना विशद विषम विश्लेषण किया है उससे पश्चिमी साहित्य में नासदी की उस नूतन मायता का विज्ञान हुआ जो अगस्तू की शास्त्रीय नासद धारणा से अलग थी। स्वच्छन्दतावादी नासदी गीतमय (Lyrical) है, जबकि शास्त्रीय प्रकृति की नासदी महाकाव्योचित रही है। इस स्वच्छन्दतावादी नासदी में भव्यता और औदार्य के बदले स्वतः स्फूर्त सहज प्रवाह की अधिकता है। इसीलिए उसकी अभिव्यक्ति Grand style में नहीं हो सकती, यही शिष्टता का भाव प्रबल है।

शेक्सपियर ने अपने चार महान् नासद नाटकों (किंगलियर, मेकबेथ, हेमलेट और ओथेलो) में स्वच्छन्दतावादी दुःखातपी के सिद्धान्तों या प्रतिमानों की रचना की, जिनसे बाद में स्वच्छन्दतावादी रचनाओं की निर्धारणा हो सकी। 'मेकबेथ' में आत्म-घातक प्रवृत्ति और अपायिव तत्त्वयोजना तथा प्राणी चिकित्सारमक विघ्नम (Biopathological Hallucination) का चित्रण तथा 'ओथेलो' में अनिश्चयारमक व अविश्वास की भूमिका में नासद भावों की सघनता का तथा आकस्मिक रूप से नासद कारणों का सग्रहीकरण दिखाई देता है। 'हेमलेट' तो नासद दृष्टिकोण की माहयालाजी ही बन गया है।¹

इस तरह शेक्सपियर में मन स्तापी अनिश्चयारमकता और अपायिवता से उत्पन्न विघ्नम की अतिदुःखमयारा दिखाई देती है। शेक्सपियर की यही अन्तर्मुखी प्रवृत्ति बाद की नासद-प्रधान अंग्रेजी रोमांटिक कविता का आधार बनी। शेक्सपियर के बाद अंग्रेजी के पूर्ववर्ती स्वच्छन्दतावादी कवियों में नासदी का विकास दिखाई देता है। जिस पर मिल्टन और प्लेटो जैसे दार्शनिक विचारों का स्पष्ट प्रभाव रहा। इसीलिये स्वच्छन्दतावादी कवियों में एक ओर अपायिव तत्वों की ओर दृष्टान रहा, रहस्यात्मकता आयी, वहीं दूसरी ओर इसी नासदी के कारण कविता मोनो-मुखी

1 G Wilson KNIGHT The WHEEL of Fire, P 28, 1954, Methuen & Co LTD, London

(Life divine) वस्तु बनती गयी। यही कारण है कि स्वच्छन्दतावादी कविता एकाकी और अतृप्ती जीवन की व्याख्या बनती गयी।

तीसरी ओर यही त्रासदी अभिघातों अलग लक्षणों, व्यञ्जना की अनेकार्थमूलक सूक्ष्मताओं में अमूर्तता को आमंत्रित करती गयी, फनस्वरूप प्रतीक शैली का विकास हुआ। चौथी ओर इसी त्रासदी के कारण गम्भीर, क्षणभंगुर और निराश्रयमूलक जीवन-दर्शनों की नियोजना हुई जिसकी परिणति 'प्लेटोनिक् म्यूटोपिया' में हुई।

पश्चिमी स्वच्छन्दतावादी कवियों में कालरिज, शेली, कीट्स तथा बायरन का काव्य इस दृष्टि से उल्लेखनीय है। त्रासद् भाव का जितना सौन्दर्यबोध शेली और कीट्स में मिलता है, उतना अन्यत्र नहीं। एडगर ऐलन 'पो' ने एक स्थल पर लिखा है—'मेरी कविता का क्षेत्र सौन्दर्य है। सौन्दर्य की सर्वोत्कृष्ट अभिव्यक्ति का स्वर क्या है? अनुभव ने यह बताया है कि ऐसा स्वर विपाद का होता है। प्रत्येक प्रकार का सौन्दर्य अपनी उत्कृष्टतम अभिव्यक्ति में अनिवार्य रूप से सवेदनात्मक आत्मा को कथना से विगलित कर देता है। इसलिए सौन्दर्य की अभिव्यक्ति के लिए कथना का स्वर सम्पूर्ण काव्य स्वरों में सर्वाधिक उपयुक्त है।

शेली ने इसीलिए सबसे मधुरतम गीत उन्हीं को माना जो निविडतम दुःख की अनुभूति करवाते हैं,¹ यही अनुभूति कथनात्मक होकर निष्काम सौन्दर्य का सृजन करती है। शेली को 'The singer of endless sorrow' कहा गया है। वेदना, करुणा और निराशा के बीच ही उसका काव्य सृजन होता है। प्रोमैथियस अनबाउण्ड (The Prometheus Unbound), अलस्टर, एडोनाइस (Adonais) में अनिवर्धनीय टीस, विवशता और आंतरिक करुणहृदन है। 'जूरियस और माडलो' तो उसकी अत्युपमाओं का प्रतिविम्ब ही है।²

शेली पर गार्डिन के दर्शों का प्रभाव था किन्तु वह प्लेटोनिज्म में भी रुचि रखता था इसीलिए जीवन सघर्षों से गुजरते हुए भी उसके काव्य में बहुत आशावादित्व है। उसके आत्मपरक गीतों में इसीलिए मानवीय जीवन के प्रति गहरी आस्था और विश्वास है।³ गार्डिनारिक चिन्तनशीलता, सहज मानवीय सवेदन, कल्पनाशीलता आदि के द्वारा शेली ने स्वच्छन्दतावाद को नयी दिशाएँ दीं। अपने आत्ममोही

- 1 Our sweetest songs are those, that tell of our saddest thought
- 2 Most wretched men
Are cradled into poetry by wrong
They learn in suffering what teach in song

—Julian and Madclo, II 37

- 3 Carlos Baker The Selected Poetry and Prose of Shelley, P xii, 1951—The Modern Library, Random House, INC

व्यक्तित्व के बावजूद शैली अपने काव्य को उन्नयन की भूमि पर प्रतिष्ठित कर सका, उसने स्वच्छन्दतावादी काव्य की गीतात्मक सम्भावनाओं को उनके शीर्ष पर पहुँचा दिया। उसके सम्पूर्ण व्यक्तित्व को ही गीतात्मक अथवा सयात्मक कहकर सम्बोधित किया जा सकता है।^१

कीट्स स्वच्छन्दतावादी काव्य का एक जिज्ञासु कवि और सौन्दर्य उपासक था। उसने सौन्दर्य को सत्य की चरम परिणति माना। कीट्स ने विपाद मिश्रित आनन्द की अभिव्यजना की है।^२

वस्तुतः आनन्द और विपाद का ऐक्य पश्चिमी स्वच्छन्दतावादी नासद भावना का मूलधार था। कीट्स ने ही जीवन को ही नासदी माना और दुःख या वेदना को मानव के अन्तरिम सम्बन्धों की स्थापना के लिए महत्वपूर्ण माना।^३ वायरन ने 'चार्ल्स हेराल्ड्स पिल्ग्रिमेज' शीर्षक कविता में जीवन की नासदी को बिखित करते हुए लिखा—

Our life is a false nature, ties not in the harmony of things
—this hard decree, uneradicable taint of sin,
And worse, the worse we see not which throbs through,
This immedicable soul, with heart aches everhow.^४

क्रिस्टिना रोजेदी पश्चिमी स्वच्छन्दतावादी नासदी काव्य की ऐसी कवियित्री है, जिसका सम्पूर्ण जीवन ही अस्वस्थ नासदी और आत्मगतानि से भरा हुआ था।^५ हृदय की अन्तरिम भावधूमियों से निरुत क्रिस्टिना के गीतों में प्रणय की मधुर वेदना के साथ निमित्त प्रेरता की अन्तर्वेदना सहा रूप से अभिव्यक्ति हो उठी है।^६

1 डॉ० प्रेमशंकर हिन्दी स्वच्छन्दतावादी काव्य, पृ० ५१।

2 Harold Edger Briggs The complete Poetry and Selected prose of Keats, P 294, The Modern Library, New York, 1951

3 "Tragady must always be a drawing and preding of the dykes that separate man from man, and it upon these dykes comedy keeps house"—Yeats.

4 The Poetical works of hard Byron, P 244

5 The Fall and decline of Romanticism, F L Lucas, P 11

6 Weep, sick and tonely
Bow they heart to tears
For none shall guess the secret
Of the griefs and tears
Weep, till the day down
Refreshing dew

वेदना की अभिव्यक्ति में क्रिस्टिना का काव्य महादेवी वर्मा ने काव्य से सादृश्य रखता है किन्तु क्रिस्टिना के काव्य में जहाँ भावनाओं की उदाम छटपटाहट, नियति सापेक्ष विवशता और भावों की स्थूलता मिलती है वही महादेवी का काव्य आत्मपरक होते हुए उदात्त पृष्ठभूमि पर है। क्रिस्टिना के काव्य में 'नियति' की क्रूरता, अदृश्य और अविश्वास की भूमिका प्रमुख है।^१ जबकि महादेवी का काव्य आस्था और विश्वास का है। प्रियतम की खोज में वे लौकिक स्तर से अलौकिक स्तर तक की यात्रा करती है।

कुल मिलाकर स्वच्छतावादी प्रासंगी में एक 'अभिव्यक्तिष्ठ आत्मसम्पूर्णता' जिसे काव्य शास्त्र की जैली में 'Intuition' कहते हैं, का सहज विकास हुआ है। शेली, कीट्स, बायरन ने अपनी काव्य-रचनाओं में प्रकृति और मनुष्य के दार्शनिक एवं मनोवैज्ञानिक पहलुओं का जो उद्घाटन किया है उसके मूल में रोमांटिक प्रासंगी ही है।

हिन्दी के छायावादी काव्य पर रवीन्द्र की रहस्यपरक भावनाओं के साथ ही वैदिक, औपनिषदिक और बौद्ध-दर्शन की भावनाओं का स्पष्ट प्रभाव रहा है। अतः छायावादी रचनाकार के स्वभाव की निमिति में दार्शनिक चिन्ता की एक विशेष भूमिका रही है। छायावाद के अधिकांश कवियों ने अग्नेयी की स्वच्छतावादी कविता या भी अध्ययन किया था और धूम्र छायावादी कविता भी अग्नेयी के स्वच्छतावाद की तरह व्यक्तिवादी रचना का विद्रोह था—इसलिए एक और छायावादी रचना में वेदांत की अद्वयवादी भूमिका, दूसरी ओर बौद्ध धर्मदर्शन की नराण्यमूलक अभिव्यक्ति, तीसरी ओर औपनिषदिक रहस्यवाद तथा चौथी ओर रचनाकार की व्यक्तिगत भावनाओं, परिस्थितियों की गहरी छाप दिखाई देती है अतः छायावादी कवि स्वभावतः ही दार्शनिक, मनोवैज्ञानिक भावनाओं से ओत-प्रोत हैं।

अप्यशकर प्रसाद छायावाद की वेदना के आधार पर स्वानुभूतिमयी अभिव्यक्ति मानते हैं—कविता के क्षेत्र में पौराणिक युग की किसी घटना अथवा देश विदेश की सुन्दरी के बाह्य वर्णन में भिन्न जब वेदना के आधार पर स्वानुभूतिमयी अभिव्यक्ति होने लगी तब हिन्दी में उसे 'छायावाद' के नाम से अभिहित किया गया।^२ छायावादी काव्य के अन्तर्गत 'वेदना' की व्यापक स्थिति केवल प्रसाद ने ही स्वीकार की है। महादेवी जी की वेदना में सिद्धांत पक्ष प्रबल है, वे साधना सत्य की ही चरम परिणति मानती है किन्तु प्रसाद जी की वेदना की आनन्दवादी व्याख्या में जिस स्वानुभूति का प्रकाशन करते हैं वह काव्य की समस्त शक्तियों की प्रेरिका शक्ति है।

1 C M Bowra The Romantic Imagination, P 262, 1961, Oxford University Press London

२ अप्यशकर प्रसाद काव्य, रक्षा और अर्थ निबंध, पृ० १२३।

उनकी चेतना में काव्य की प्रक्रिया ही विषय भूमि बन जाती है। वेदनातत्त्व का स्वरूप निर्माण प्रसान जी काव्य की प्रक्रिया तथा उनके विषय रूप दोनों में ही करते हैं। प्रक्रिया के रूप में वेदना—(१) सकल्पात्मक शक्ति को स्वानुभूति अभिव्यक्ति देती है। (२) उसकी गहन भावधारार्यों को, वस्तुचेतना को तथा अतर्पन की भावदृष्टियों को तीव्र एवं सजग रखती है। (३) काव्य विषय की भूमि में वेदना का प्रसार रहता है। विषय की भूमि पर से वेदना की व्याख्या करते हुये वे बसनाते हैं कि—

(१) यह (विषय) वेदना का दूसरा रूप है जो विषय की उसकी चेतना से देखती है।

(२) इसमें रहस्यवाद का स्वरूप निर्माण होता है जो अनुभूति की आवश्यकता बताता है।

(३) उदात्त भूमि पर यही (वेदना) रखती हो जाती है, जहाँ आनन्द की स्थिति है।

प्रसाद जी मूलतः आनन्दवादी हैं, इस की व्याख्या से यही स्पष्ट स्पष्ट होता है किन्तु फिर भी वे मानते हैं कि—‘वर्तमान युग बुद्धिवादी है, अर्थात् उसे दुःख की प्रत्यक्ष सत्य भी मान लेना पड़ता है।’ इसी आधार पर वे यथार्थवाद का मूल भाव वेदना की स्वीकार करते हैं।^१

अतः प्रसादकाव्य में दुःख साधन और आनन्द साध्य है। दुःखवाद की उत्पत्ति वे सीधे-सीधे स मानते हैं और दुःखवाद को तर्कवाद या निवेकवाद पर आधारित मानते हैं जिसका सम्बन्ध बाह्य पदार्थ से है किन्तु काव्य की सकल्पात्मक अनुभूति आनन्दवाद अर्थात् रमनादी सिद्धांत पर पूर्ण प्रतिष्ठित है जो काव्य की प्रकृत दिशा है। अतः प्रसाद की प्रासदी आनन्दवाद में पूर्ण होती है। प्रसाद वेदना अथवा प्रासदी को उस उच्च भूमिका पर प्रस्तुत करते हैं जहाँ सी दर्य विषाद से अलग नहीं हो पाता।^२

१ डॉ० राजेश्वरदत्त सक्सेना छायावादी काव्य स्वरूप और व्याख्या, पृ० ११६।

२ जयशंकर काव्य, कला और अर्थ नियम, पृ० ८४।

३ वस्तुतः यथार्थवाद का मूल भाव है वेदना। जब सामूहिक चेतना छिन्न भिन्न होकर पीड़ित होने लगती है, तब वेदना की विवृति आवश्यक हो जाती है।

व्यापक दुःख संचित मानवता को रास करने वाला साहित्य यथार्थवादी बन जाता है। —काव्य, कला और अर्थ नियम, पृ० ११६, १२१।

४ मानव जीवन वेदी पर
परिणम हो विरह मिलन का
दुःख सुख दोनों नाचेंगे
है खेल जीस का, मन का।

—प्रसाद आँसू, पृ० ४६।

छायावादी काव्य का अपना एक जीवन दर्शन है। सामान्य छोटे दर्शनों को भी छायावादी कवि आंतरिक गहराई विरिष्ट बनाते हैं। यद्यपि मानव जीवन दाम-मगुर, नश्वर है किन्तु किस प्रकार इस क्षणिक जीवन को आनन्दमय बनाया जा सकता है ? वेदना के सौन्दर्यबोध के द्वारा छायावादी कवि इसी उद्देश्य की प्राप्ति की ओर सचेष्ट है और इसीलिए वेदना इस समूचे विश्व का स्वर बन जाती है—

वेदना के उर्वर्तित उदुगण
गतिमय, गतिमय समीरण
उठ, धरस मिटते सजन धन
वेदना होती न तो यह सृष्टि जाती ठहर
नभ में वेदना की लहर ।^१

निराला की काव्य वेदना की दृष्टि 'यून' भले हो किन्तु सर्वथा झलूझ नहीं है। 'शरोज स्मृति' वेदना के व्यक्तिगत भाव को किस प्रकार सामाजिक घरातल पर प्रसरित किया जा सकता है, इसका अप्रतिम उदाहरण है। इससे अतिरिक्त 'राम की शक्ति पूजा' में व्याख्यापित राम की वेदना क्या निराला की स्वानुभूत वेदना नहीं है ?

पत की वेदनापरक दृष्टि में निराशा, छटपटाहट के अतिरिक्त कहीं-कहीं अति गम्भीरता और असंतुलन दिखाई देता है। आँसू, उच्छवास और परिवर्तन में पत व्यक्तिगत और दाशनिव दोनों ही रूपों में अपनी अतृप्तता की अभिव्यक्ति करते हैं। उनके काव्य पर शेली, कीटस, वर्हसवर्थ और टेनोसन के काव्य की छाया यद्-तत् स्पष्ट रूप से प्रतिबिम्बित होती है। पत ने वेदना को ही ससार का 'सत्य' और 'आँसू' को सद्यार का काव्य कहा।^२ उनके काव्य में वर्ण-वर्ण उर का कम्पन, शब्द शब्द में सुधि का दशन और चरण चरण में आह है।^३ सुख दुःख, हर्ष विषाद को सापेक्ष दृष्टि से देखने पर भी वे यह निश्चित नहीं कर पाते कि यह वरदान है अथवा अभिशाप ?^४ 'परिवर्तन' को निराला ने पत की पूर्ण कविता कहा है। इसमें कवि मानवीय जीवन को दाशनिव दृष्टि से देखकर उससे समझौते का प्रयास करता है।

१ हरिवंशराय बच्चन एकाद सगीत, पृ० ८७।

२ सिसकते हैं समुद्र से मन । उमड़ते हैं नभ से लोचन ॥
विश्व वाणी ही है ॥ दिन । विश्व का काव्य अथकण ॥

३ आह यह मेरा गीला गान । वर्ण-वर्ण है उर की कम्पन ॥
शब्द शब्द है सुधि का दशन । चरण चरण है आह ॥

४ विरह है अथवा यह वरदान
अश्रु कल्पना में जीता, सिसकता गान है
भूय आहो मे सुरीले छंद
मगुर लय का क्या कहो अवसान है ?

—सुमित्रानन्दन पन्त पल्लव, पृ० ६४, ६५, ७१।

निराशामूलक होते हुए भी इस रचना में एक ओदाय और दर्शन की तटस्थता है। अवश्यभावी परिवर्तन के चिरच्छा में पड़ा हुआ दुःख मनुष्य अपने सुख दुःख पर क्या आस्था करे? परिवर्तन में मानवीय सुख दुःख का यही निराकरण, जीवन का यही आश्वासन हम प्राप्त होता है। 'साधना ही जीवन का सार' परिवर्तन की विधायक पक्ति कहीं जा सकती है।^१ पल्लव की अथ रचनाओं में जैसे छाया, स्वप्न, बालापन आदि में करुणा, निराशा की झलक है किन्तु गूजन में आकर पत हर्ष विषाद, सुख-दुःख के बीच सामंजस्य स्थापित कर सेते हैं और एक व्यापक दृष्टिकोण से विवादपूर्ण जीवन को आनन्द रूप बनाने का आग्रह करते हैं।^२ वस्तुतः पत के काव्य का कलेवर मानव जीवन के अध्रुहास के तारों से बुना है, उनके गीत विश्ववेदना के आँसू से धुले और आत्मानुभूति की सुस्वान से स्नात और विश्वसंगीत से सज्जत है।

महादेवी का वेदना-दर्शन

महादेवी का काव्य उनके अन्तरंग और बहिरंग सघातों का प्रतिफल है। उनके निजी जीवन और काव्य रचना के बीच एक दोहरा सामंजस्य स्थापित करने की सयातार कोशिश है और सयातों से उत्पन्न पीड़ा ही उनकी कविताओं का मूलफल है। उनकी सम्पूर्ण कविता इसी पीड़ापरक आत्मदर्शन की अभिव्यक्ति है, जो उनके अह से संचालित और प्रेरित है।

महादेवी की काव्य-रचना प्रेरणा की समझने के लिए उनके रचना संस्कारों के ऐतिहासिक विकास की देखना आवश्यक है। प्रथम तो बचपन के आर्यसमाजी परिवार की गहरी छाप उन पर थी और इसी समय संस्कृत भाषा एवं साहित्य का अध्ययन उन्होंने किया, वेद उपनिषद् और गीता की वेदांतिक दृष्टि की समझ। इसके अतिरिक्त बौद्ध-धर्म दर्शन के दुःखवाद का प्रभाव, एकनिष्ठता और गम्भीरता ने कविता में रहस्यानुभूति का विकास किया।

विदाहोपरास के जीवन की प्रतिक्रिया ने उनको पूर्णतया दार्शनिक मनोवृत्तियों का कलाकार बना दिया। बाह्य जीवन की सुख-सुविधाओं में आसक्ति न रहने के

१ आचार्य नन्ददुलारे वाजपेयी—सुमित्रानन्दन पत्र, पृ० ४०, स० इन्द्रनाथ मदान।

२ यह साँस-उषा का आँगन। आलिंगन विरह-मिलन का।

यह हास-अश्रुमय आनन। रे इस मानव जीवन का।

अस्मिर है जग का सुख दुःख

जीवन ही नित्य चिरतन।

कारण अन्तर की खोज का अध्याय शुरू होता है और पारिवारिक संसार के रूप में स्थिर वेदान्त का ग्रहण कभी बौद्धो जैसी विश्वकरुणा-भावना के रूप में तो कभी भक्तो जैसी रागानुशा भाव में, तो कभी सुफियों जैसे प्रकृत रहस्यवाद में वे अपने भीतर के देवता को रूपापित करने लगे। इसी तरह से उनके भीतर का मनुष्य, जिसका साक्षात्कार उन्होंने समूचे भारतीय दर्शन और व्यक्ति परम्परा में किया, वह उनकी रचनादृष्टि की आध्यात्मिक कलेवर में बँधने लगा।

महादेवी वर्मा ने वेदना के मार्ग से जीवन की पूर्णता की व्याख्या की। वेदना की मानवीय संवेदना का व्यापक पर्याय मानकर वे उसके माध्यम से मानवीय सस्कृति के आचरण और उसके मूल्यों की निरधारणा करती हैं। इनके वेदना दर्शन पर पारवात्य साहित्य की अपेक्षा भारतीय साहित्य में परंपरा स्वीकृत करुणा का प्रभाव व्यापक रूप में उपलब्ध होता है। वदिक काल से लेकर छायावाद तक के बीच की करुणा की विवृति करते हुए उन्होंने लिखा है—‘करुणा हमारे जीवन और वाक्य से गहरा संबंध रखती है। वदिक काल में एव और आनंद-उत्साह की उपासना होती थी और दूसरी ओर एक करुण-भाव भी विकास पा रहा था। एव और मन सम्बन्धी पशुबलि प्रचलित थी दूसरी ओर ‘मा हिंस्यात् सर्वभूतानि’ का प्रचार हो रहा था। इस प्रवृत्ति ने आने विकास पाकर जैन धर्म के मूल सिद्धांतों की रूपरेखा दी। बुद्ध द्वारा स्थापित संसार का सबसे बड़ा करुणा धर्म भी इसी प्रवृत्ति का फल कहा जा सकता है।

भारते-दु युग में भी हम एक व्यापक करुणा की छाया के नीचे देश की दुर्दशा के चित्र बनते विगड़त देखते हैं। पौराणिक चरित्रों की खोज करुण-भावना की सामान्यता लिए होती है और देश, समाज आदि का यथार्थ चित्रण व्यक्तिगत विषाद की विस्तार देता है। छडी बोली के कवि संस्कृत साहित्य के और अधिक निकट पहुँच जाते हैं। ‘प्रिय प्रवास’ की राधा और ‘साकेत’ की उमिला का नये वातावरण में पुनर्जन्म इसी सनातन करुणा की प्रेरणा है और राष्ट्रपीठों और सामाजिक चित्रण में व्यक्तिगत विषाद की समष्टिगत अभिव्यक्ति मिली है और छायावाद को व्यापक पा सकते हैं, अतः उसके प्रभावी मोठों की सुनहली आभा पर ओतुओं की नमी है। अपने दुःखादि के सम्बन्ध में वे कहती हैं—‘सुख और दुःख की धूपछाड़ी डोरों से बने हुए जीवन में मुझे केवल दुःख ही गिनते रहना क्यों इतना प्रिय है? यह बहुत सोगों के आश्रय का कारण है। इस क्यों का उत्तर दे सकना मेरे लिए किसी समस्या की तुल्यमाने डालने से कम नहीं है। घरार जिसे दुःख और अभाव के नाम से जानता है वह मेरे पास नहीं है। जीवन में मुझे बहुत दुःख, बहुत आदर और बहुत मात्रा में सब कुछ मिला है, उस पर पाँचवें दुःख की छाया नहीं पड़ी। बदाचिन्त यह उषी की प्रतिष्ठिता है कि वेदना मुझे इतनी मयुर सगे लगी है। इसके अतिरिक्त बचपन से

ही भगवान बुद्ध के प्रति एक भक्तिमय औराग होने के कारण उनके संचार को दुःखमय समझने वाले दर्शन से भेदा असमय ही पश्चिम हो गया था। अवश्य ही इस दुःखवाद को मेरे हृदय में एक नया जन्म लेना पड़ा, परन्तु आज तब उसमें पहले जन्म के कुछ स्वरूप विद्यमान हैं, जिसे मैं उसे पहचानने में भूल नहीं कर पावी।^१

जहाँ तक दुःख का सम्बन्ध है उसके स्वरूप हो सकते हैं—एक जीवन की विषमता की अनुभूति से उत्पन्न करुण भाव, दूसरा जीवन में स्थूल घरातल पर व्यक्तिगत अस्वकारताओं से उत्पन्न विषाद।^२ दुःख-सुख से अधिक व्यापक होता है। सुख को दुःख के नीचे दब जाता पड़ता है। दुःख के सामने सुख जब अट्टहास करता हुआ निबलता है तो केवल उपहास मात्र है। इस प्रकार का सुख ही अशिष्टाचार है।^३

मैं दुःख और करुणा दोनों में अंतर मानती हूँ—“दुःख भौतिक अभाव है। मैं दुःखी हूँ, अभावग्रस्त हूँ ऐसी कोई स्थिति नहीं है और जो करुणा है वह वास्तव में अभाव की स्थिति नहीं है, बल्कि दूसरे के अभाव से तादात्म्य करने की स्थिति है तो करुणा की जो हमारी भावना है जैसा कि भवभूति कहता है कि “रस एक ही है, जल एक ही है, उसमें आबत हैं, तरंग हैं, पर जल एक ही है। भवभूति भी यही मानता है कि कण ही मात्र रस है। दूसरे से तादात्म्य करने की स्थिति करुणा से ही सम्भव है, दुःख से सम्भव नहीं। करुणा तो जीवन की गहरी अनुभूति है।”

मुझे ऐसा लगता है कि जो लोग दुःखवाद की बात बार-बार कहते हैं, वे शायद समझते हैं कि मैंने बौद्धधर्म बहुत पढ़ा है। भगवान बुद्ध संचार को दुःखमय मानते हैं, पर मैं संचार को दुःखमय बिल्कुल नहीं मानती हूँ। मैं तो ईश्वर को भी मानती हूँ, आत्मा को भी मानती हूँ। उसमें घरती के भाव-स्नेह का सम्बन्ध तो आता नहीं, जैसे मायावाद में नहीं आता है। मई कोई कवि उसका क्या करेगा? हम तो निरंतर मायावी हैं। हमारे लिए तो छोटा-सा फुल भी सत्य है, छोटा-सा गाने वाला पक्षी भी सत्य है, छोटा-सा अक्षर भी सत्य है। हमारे लिए असत्य कहाँ गया है? जो दर्शन के लिए असत्य है वो कवि के लिए परम सत्य है। हम तो महाराग के उपासक हैं। संचार को दुःखमय मनुष्य बना देता है अपनी भूल से। वह जो सचमुच तादात्म्य

१ महादेवी वर्मा यात्रा, अपनी बात, पृ० १२।

२ महादेवी साहित्य पृ० २३०।

३ शिवचन्द्र नागर महादेवी विचार और व्यक्तित्व, पृ० १६५।

४ यदि मनुष्य करुणा को अपना धर्म बना ले और अपने स्नेह की परिधि में विश्व को समेटने का प्रयास करे, तो वह जीवन में सुखी रह सकता है।—शिवचन्द्र नागर—महादेवी वर्मा विचार और व्यक्तित्व, पृ० ६।

करने लगे तो जितनी विषमताएँ हैं सब बूर हो जाये। तादात्म्य के लिए करुणा ही मानसिक स्थिति है और दुःख तो बहुत ही परिस्थिति से बँधा है।^१

उपर्युक्त दुःखवादी मायताओं के अनुरूप ही महादेवी के काव्य में वेदना के विविध विषय और सोपान दिखाई पड़ते हैं। महादेवी के सम्पूर्ण काव्य में वेदना की वह रागात्मक उदात्तता मिलती है जिसमें हृदय की प्रेमिल भावनाओं का उद्भयन होता है। इशक मिजाजी का 'इशक हक्की' में उन्नयननिष्ठ रूपांतरण होता है। उनके प्रारम्भिक काव्य में वेदना की लौकिक और श्रृंगारिक अभिव्यक्ति हुई है—

(१) शून्य को छूकर आये लोट,
मूक होकर हैरे निश्वास,
बिखरती है पीढा के साय,
बूर होकर मेरी अभिलाष।^२

(२) मुख जोह रहे हैं मेरा,
पग में बब से घिर सहचर,
मन रोया ही करता बघो,
धपने एकाकीपन पर।^३

मीहार की लौकिक भावनाएँ क्रमशः रश्मि में अलौकिक रूप में परिणत होने लगती हैं। उनमें जीवन, मृत्यु, धमराव आदि भिन्न भावों का एकत्व है।^४ मीरजा में 'चिंतन और अनुभूति' के बीच वेदना की अलौकिकता व्यजित होती है। मीरजा में वेदना व्यापक की तीव्रता की परख सबेदना और चिंतन की पृष्ठभूमि पर होती है। 'साधुगीत' में इस वेदना को और अधिक व्यापकता मिलती है और सुख-दुःख के बीच सामंजस्य स्थापित होता है। दीपशिखा की वेदना में लोक हृदय से एकाकार होने की कामना विद्यमान है।^५ दीपशिखा करुणा की आत्म-विकीर्ण उपोत्ति है, जो

१ डा० मनोरमा शर्मा महादेवी के काव्य में लालित्य विधान, पृ० २२।

—महादेवी वर्मा से गैठ बातों के अंतर्गत।

२ महादेवी वर्मा मीहार, पृ० १८।

३ महादेवी वर्मा यामा, पृ० ८६।

४ दुःख के पद छू बहने झर-झर,
कण-कण के आँसु से निर्झर,
ही उठता जीवन मृदु उर्वर,
लघु मानस में वह असीम जग को आमंत्रित कर लाता।

—महादेवी वर्मा—रश्मि, पृष्ठ १६।

५ पग न भूलें एक पग भी,
पर न खोये लघु विहग भी,
अनिघ ली की सुलिका में,
एक सबकी छह उज्ज्वल।

—महादेवी वर्मा—दीपशिखा, पृ० ७४।

जड़-चेतन के अणु-अणु में प्रकाश भर देना चाहती है। ^{दीपशिखा} 'मू' लीकहदय में एकाकार होने एवं विश्व चेतना या सवात्म चेतना को अनुभूत करने का प्रभाव है वह गीताजलि के निबट ही रखा जा सकता है।^१

महादेवी वर्मा के अनुसार वर्णा के दो रूप हैं—एक वैयक्तिक विवाद और दूसरा सामाजिक वर्णा। उनके अनुसार यह कर्णा ही भारतीय काव्य-जीवन से व्यक्ति को जोड़ती है। वैयक्तिक अथवा पार्थिव रूप में वेदना में घुटन, कूठा व अमत्तोप का तीखापन सम्मिलित होता है। इसका उत्पत्ति प्रायः मुख व अभाव, भौतिक संपन्न, अतृप्ति, प्रेम के परमरम्य आस्वाद की अप्राप्ति से होता है, यह वेदना जहाँ व्यक्ति का कूठित, चिताग्रस्त बनाती है वहीं आत्मसंतोष और आत्मविश्वास का अभाव प्रलयनवाणी भी बना देता है। सामाजिक कर्णा के रूप में यही वेदना सबदना और सहानुभूति के रूप में व्यापक आधार ग्रहण कर लेती है और मानव सम्पूर्ण विश्व से तादात्म्य स्थापित करता है और तब विश्व की छोटी से छोटी घटना भी उसे उद्बेलित कर जाती है तथा कर्णा की असदय लहरिया उठाने में समर्थ हो जाता है। व्यक्तिगत परिवेश से मुक्त जब ऐसी वेदना समष्टि का स्पर्श करती है तो उसमें मानवतावाद का प्रादुर्भाव होता है और वह लोक जीवन के लिए वरेण्य हो जाती है और तभी वह कर्णा, आनंद या सौंदर्य का पर्याय बनती है।

महादेवी वर्मा ने वेदना को गान और भाव की जिस भूमिका पर प्रस्तुत किया उसमें मनुष्य को आत्मोपलब्धि अथवा आत्मसंप्राप्ति की ओर ले जान की क्षमता है। उनकी दृष्टि में व्यक्तिगत सुख विश्ववेदना में घुसकर जीवन को सार्थकता प्रदान करता है और व्यक्तिगत दुःख विश्व के मुख में घुलकर जीवन को अमरत्व^२ और इसलिए वे चाहती है—

निर्धन के धन सी हास रेख
जिसको जग ने पाई न देख
उन मूखे ओठों के बिपाद-
में मिल जाने दो हे उदार।^३

अथवा—मेरे हँसते अधर नहीं जग
की आँसू की लट्टियाँ देखो

१ काव्य का स्वरूप डॉ० धनजय वर्मा, पृ० १११।

२ महादेवी वर्मा रश्मि, पृ० १।

३ महादेवी वर्मा नीहार, पृ० ४८।

मेरे गीले पलक छुआ मत
मुर्तार्हि बनियाँ देखो ।^१

उनकी इस मानवतावादी विचारधारा के लिए बुद्ध की महामैत्री और महाकरणा का भी श्रेय है—‘बुद्ध हान का प्रयत्न करने वाला बाधिसत्य है और बाधिसत्य के लिए दा गुण आवश्यक होते हैं—महामैत्री और महाकरणा । महामैत्री उम अय प्राणियाँ के लाभ के लिए अपना सर्वस्व त्यागन की शक्ति देती है और महाकरणा के कारण वह सबको दुःख से विमुक्त करने के लिए प्रयत्नशील रहता है ।’^२ इसीलिए महादेवी वर्मा वेदना को उच्चतम भूमिका पर स्वीकार करती हैं—“दुःख मेरे निःशङ्क जीवन का ऐसा काव्य है जो सारे ससार को एक मूल में बाँध रखन की क्षमता रखता है । हमारे असह्य सुख हमें चाहे मनुष्यता की पहली सीढ़ी तक भी न पहुँचा सके, किन्तु हमारा एक बूढ़ आँसू भी जीवन को अधिक मधुर, अधिक उर्बर बनाये बिना नहीं गिर सकता ।”^३

अतः वेदना के माग से जीवन की पूणता को व्यक्त करना महादेवी का काव्य-प्रक्रिया का एक सहज रूप है । इस भाग पर वेदनावाद और आनन्दवाद का अंतर समाप्त हो जाता है । प्रसाद ने आनन्दवाद की भूमि पर जिस समरसता का प्रचार किया, उसी आनन्दवाद का प्रचार महादेवी वर्मा सुख-दुःख के सामंजस्य से वेदना अथवा दुःखवाद की भूमि पर करती है । वेदना के मार्ग से महादेवी की भूमि ने जिन मूल्यों को उद्घाटित किया है, वे अपने शुद्ध और सार्वजनिक रूप में जीवन की शाश्वत अभिव्यक्ति करने वाले हैं ।

१ महादेवी वर्मा नीरजा, पृ० ३३ ।

२ महादेवी वर्मा क्षणदा, पृ० १५ ।

३ महादेवी वर्मा यामा, पृ० १२५ ।

काव्य-वेदना के मनोदार्शनिक आयाम

वेदनाजन्य काव्य को विश्वकाव्य में श्रेष्ठतम काव्य के अंतर्गत रखा गया है फिर भी शास्त्रीय कविता में वेदना की अभिव्यक्ति का स्वरूप छायावादी कविता की वेदना से भिन्न रहा है। जब कभी वेदना महाकाव्य का विषय होती है अथवा नाटक का विषय होती है अथवा किसी आख्यान के माध्यम से उसकी अभिव्यक्ति होती है तो वह वस्तुपरक, निर्वैयक्तिक तथा युगीन सामाजिक, सांस्कृतिक आधारों से पुष्ट होती है, लेकिन जब वेदना प्रगीतकाव्य का विषय होती है तो वह वैयक्तिक, आत्मपरक अथवा स्वानुभूतिपरक होती है।

ग्रीक नासदी के जो वेदनामूलक आधार हैं, वे भ्रम हैं और एक समूची सङ्कति की मनोदृष्टि के द्योतक हैं। उससे हमें एक जाति के मनाभाव का प्रकाशन मिलता है जबकि स्वच्छदतावादी नासदी और करुणा के जातीय आधार प्रमुख नहीं होते, वह वैयक्तिक होती है तथा 'रचनाकार' की निजी अभिव्यक्ति पर आधारित होती है। हम कह सकते हैं कि वह 'रचनाकार' की 'जीवनदृष्टि' से सम्बन्धित होती है। अतः स्वच्छदतावादी रचना में वेदना तत्त्व की प्रकृति स्वानुभूतिपरक और सौन्दर्यमयी होती है।

पश्चिम के स्वच्छदतावादी काव्य में जो दार्शनिक गाम्भीर्य दृष्टिगत होता है, जो नियतिवादितो दिखाई देती है, उसका परिप्रेक्ष्य 'दुःखान्तमूलक' है। शेली, कीट्स की कविता की मूलध्वनि ही निराशा और दुःख की रही है, हिंदी की छायावादी कविता में वेदना का व्यक्तिपरक जीवनदर्शन है। प्रसाद, पंत, निराला, महादेवी तथा अन्य अप्रमुख कवियों की रचनाओं में वेदना की सौक्य, आध्यात्मिक, प्रवृत्तिमूलक और निवृत्तिमूलक भूमिकाओं में ही छायावादी काव्यान्दोलन की अभिव्यक्ति हो सकी है। चूंकि छायावादी कवि वेदना का 'वर्णन' करता है और उसकी वेदना के रचनात्मक आधार, स्वानुभूतिपरक होता है इसलिए छायावाद की मूल भावनाओं को समझने के लिए, कलाकार की, मनस्विता का अध्ययन आवश्यक है। कलाकार के वैयक्तिक जीवन, परिवेश, परिस्थितियों के आवलन से उसकी वेदना के मनोवैज्ञानिक आधार दृढ़ हो जा सकते हैं।

काव्य और कला के अध्ययन में रचना-प्रक्रिया वह मनोवैज्ञानिक प्रक्रिया है जो कवि के मानस और कृति के नैसर्गिक गुणों पर प्रकाश डालता है। काव्य और कला का उद्गम क्या है? इस प्रश्न का सम्बन्ध कवि की प्रेरणा से है। साहित्य के क्षेत्र में प्रेरणा के स्वरूप व उसकी प्रवृत्ति के सम्बन्ध में अनेक रूपों में विचार किया

गया है, परंतु मनोविश्लेषका ने इस विषय पर नये रूप में विचार किया। मनो-विश्लेषण के अनुसार सृजन में क्षणा में अवचेतन ही सर्वोपरि होता है।

प्रसिद्ध मनोविश्लेषक फ्रायड ने कलाकार का मूलतः मन स्थायी माना है उसके मतानुसार—कलाकार की मनोवृत्ति अतृप्ति होती है वह सम्मान, शक्ति, सम्पत्ति, यश और नारी प्रेम प्राप्त करना चाहता है, किन्तु इन परितुष्टियों की प्राप्ति के साधना से वंचित है। इसीलिए असंतुष्ट कामवासना के कारण दूसरे व्यक्तियों के समान ही वह वास्तविकता से हट जाता है और अपनी सारी अभिरुचि तथा कामासे-जना का रम्यकल्पना के जीवन में अपनी इच्छाओं की सृष्टि की ओर लग देता है। जिससे मन स्थाप उत्पन्न होता है यह सुविदित है कि कलाकार अधिकतर अपनी शक्तियों की प्रबलता और मन स्थाप से ग्रस्त होता है। संभवतः उसकी स्रचना में उदासीकरण की सबसे शक्ति होती है। वह जानता है कि अपने दिवास्वप्ना का किस प्रकार विस्तार करे।^१ फ्रायड के कथनानुसार 'हमारा अचेतन दो प्रकार का होता है। एक तो वह जो निष्क्रिय है, किन्तु उसमें चेतन बनने की क्षमता है और दूसरा वह जो दमित है और साधारण रूप में चेतन बनने में असमर्थ है। जो निष्क्रिय और गत्यात्मक अर्थ में नहीं बल्कि वर्णनात्मक अर्थ में ही अवचेतन है, उसे हम 'पूर्वचेतन' कहते हैं। अवचेतन शब्द का प्रयोग हम उनमें लिए करते हैं जो गत्यात्मक रूप में अचेतन है अर्थात् दमित है।'^२

कलाकार का सम्बन्ध 'पूर्वचेतन' से है जो उन विचारों और बिम्बों का भंडार है जिनमें उसकी पहले-पहल अभिरुचि हुई होगी किन्तु तत्काल वह उनका उपयोग नहीं कर सका। जब वह किसी प्रबल आवेग से प्रेरित होता है तो वे सुरक्षित विचार और बिम्ब अपने समरक्षित स्थान से बाहर निकल आते हैं और चेतन द्वारा उपयोग के योग्य बन जाते हैं। इनमें से सभी विचार या बिम्ब बाहर नहीं आते बल्कि वे ही जो किसी रागात्मक सम्बन्ध से परस्पर सूचित होते हैं।^३ फ्रायड के मतानुसार कलावृत्ति से वास्तविक आनन्द प्राप्त होना का कारण है कि वह मानसिक तनावों से हमें मुक्त करती है। फ्रायड ने 'अवचेतन' के महत्व के साथ ही 'स्वप्न' का भी महत्व स्थापित किया है। उसने 'स्वप्न' को अर्थहीन, आकस्मिक न मानकर मनुष्य की दमित इच्छाओं, भावनाओं की अभिव्यक्ति माना। जिसकी व्याख्या से अवचेतन के सम्बन्ध में महत्वपूर्ण जानकारी हो सकती है और इसीलिए फ्रायड देखकपा (मिथ),

१ डॉ० अहमद मनोविश्लेषण और साहित्यालोचन, पुरोवाक

अनु०—देवेन्द्रनाथ शर्मा, प्र० सं० १९६६।

२ Sigmund Freud The Ego and the Id P 12

३ डॉ० अहमद मनोविश्लेषण और साहित्यालोचन, पृ० ११४।

स्वप्न और काव्य के मूल में एक ही प्रकार की प्रवृत्ति मानता है क्योंकि तीनों के स्त्रात और लक्ष्य एक ही हैं।^१

राबर्ट ग्रेव्स ने 'काव्य की सृजन प्रक्रिया के विषय में कहा—'काव्य रचना का शरीर विनान कोई रहस्य नहीं है। कवि अपने का किसी व्यग्र करने वाली सवंगात्मक समस्या में फँसा पाता है, जिसे टाला नहीं जा सकता और जा उस समाधि की अवस्था में डाल देता है। इस समाधि की स्थिति में उसका मस्तिष्क तत्काल अनक कान्पनिक स्तरों पर अद्भुत साहस और सूक्ष्मता के साथ सक्रिय हो जाता है। कविता ऐसी स्थिति में या तो उस समस्या का व्यावहारिक समाधान हाती है अथवा वणन और एक समस्या का स्पष्ट वणन उसका जाया समाधान है।'^२ इन्हीं विचारों में मिलत-जुलत विचार नात्से ने अभिव्यक्त किये—'कलाकार किसी उच्चतर शक्ति का माध्यम या प्रवक्ता भाव है वह मुनता भर है, स्वयं शोध नहीं करता, वह बवल ग्रहण करता है, यह नहीं पूछना कि कौन देता है। विचार विद्युत् के समान कौंध जाता है और एक आवश्यकता की भांति प्रतीत होता है। चुनाव की स्वतन्त्रता मेरे लिए कभी नहीं रही।'^३ इस प्रकार के चिंतन का सम्बन्ध स्पष्टाष्ट न अवचेतन की सक्रियता से जाडा। यह कौंध या दमक पूर्वचेतन अवस्था का विस्फार है। सृजन की स्वतन्त्रता होती है तथा सभी नियन्त्रण विलुप्त होन हैं। शतादिया के दौर में इस संस्कृत परम्परा में बाग्देवी का प्रताप, देवी प्रेरणा आदि तथा यूरोपीय परम्परा में कलादेवी (म्यूज) का वशाकरण, 'एम्नासिस', डैमानिक वाणी (गोएथे) कल्पनासर्जक पक्ष (इमजिनेशन क्रियेटिस्त-कालरिज), पूर्वानुमान (प्रिहमन-ह्लाइटहैड) आदि सजाआ से अभिहित किया गया है। काव्य में एक नए विचार का जन्म हो जाता है, अचानक एक नया आयाम खुल पडता है, अवचेतन की शारीरिक मनावैज्ञानिक अव्यवस्था एक अथपूर्ण रूपाकार का निर्माण कर देती है। कौंध एक अनिवचनीय अ तद्दृष्टि (इसाउट) का दीप्त कर देती है। कौंध के सकत (सिग्नल) प्रतीक (सिबल) में रूपांतरित हो उठते हैं। प्रतीक स्वयं में सृजनात्मक होते हैं।'^४

कौंध की यह गतिशास स्थिति ही शास्त्रीय भाषा में प्रेरणा कहलाती है। प्रेरणा की स्थिति में ही चेतन अचेतन से पृथक् होता है और सृजनात्मक कल्पना

१ Simund Freud New Introductory Lectures in Psychology, P 48

२ एफ० ई० स्पार्शार्ट द स्ट्रुचर आफ एस्पेक्टिक्स, पृ० ४१३।

३ डा० निर्मला जैन रस सिद्धांत और सौन्दर्यशास्त्र, पृ० ४१७ पर उद्धृत।

४ एफ० ई० स्पार्शार्ट द स्ट्रुचर आफ एस्पेक्टिक्स, पृ० ४०५।

५ रमेशकुन्तल मेघ अथातो सौन्दर्य जिज्ञासा, पृ० २१०-२११।

सक्रिय होती है। उपर्युक्त तथ्यों से यह निष्पन्न निकलता है कि काव्य प्रक्रिया के अन्तर्गत व्यक्तिगत अनुभूति चिन्तन और अनुभवों का महत्त्व होता है। चूंकि काव्य अनुभव प्रसूत है अतः वैयक्तिकता उसमें समाहित है जैसा कि मुक्तिबोध का कथन है—‘जीवन मूल्य और कलात्मक साहित्यिक मूल्यों में आवयविक सम्बन्ध है, यह न भूलना चाहिए। जो परिवार के मूल्य होंगे, वे जीवन में हमें ही और ये साहित्य में भी उतरने लगे। हाँ, यह सही है कि साहित्य में आकर उनकी रूपरेखा बदल जायेगी, किन्तु उनके तत्त्व कैसे बनेंगे? जिन्दगी के जो रस हैं, जो रस हैं, जो ऐटीट्यूड है, व साहित्य में अवश्य प्रगट होंगे।’ किन्तु यदि यह भूमिका आत्मपरक और वस्तुपरक है जयान्त इन दोनों से समन्वित जीवनपरक दृष्टि से तैयार की गई है तो उस कवि का क्या कहना, वह निस्सन्देह समुद्र करती है। इस सतह पर मुख्य प्रश्न दृष्टि का है, मानवता के कवि का दृष्टि विश्वजनता के उद्देश्यों से एकाकार है अर्थात् कवि की भावनाओं का ज्ञानात्मक आधार विस्तृत, व्यापक और अद्यतन है तो ऐसी स्थिति उस कवि का दृष्टि ही उसने अतः कारण में एक वातावरण का निमाण करेगी, एक काव्यात्मक मनाभूमिका तैयार करेगी।^१

जहाँ तक छायावाद की वैयक्तिकता का प्रश्न है, उसकी व्यक्तिपरक वेदना का प्रश्न है, उसके मूल में उसकी व्यक्तिगत, सामाजिक राष्ट्रीय और सांस्कृतिक परिस्थितियाँ प्रमुख थीं। जहाँ तक व्यक्तिगत सत्तों का प्रश्न है, छायावाद के चारों ही प्रमुख कवियों का क्रमशः माता-पिता, पुत्र, पति, पिता आदि का वियोग सहना पड़ा, आर्थिक स्तर पर भी महादबी का छाड़कर शेष तीनों कवियों का जीवन कठिनाइयों से जूझने और उबरने में व्यतीत हुआ। राष्ट्रीय आन्दोलन से भी कवि प्रभावित अवश्य हुए तथा सामाजिक भाव-वाध का उन्होंने प्रतिपादन भी किया फिर भी इन कवियों की सौन्दर्य चेतना का केंद्र बिन्दु आत्मपरक वेदना ही रही। इसीलिए द्वितीययुगीन आत्मशात्मकता, इतिवृत्तात्मकता का विरोध और पूँजीवादी आर्थिक स्थिति का प्रभाव की बीच वैयक्तिक आकांक्षाएँ अत्यन्त तीव्र थीं। इस वैयक्तिकता का तीव्र करने में एक कारण और था विदेशी शासन व्यवस्था और समाज में प्रचलित नैतिक मान्यताएँ और नीतियाँ।

छायावादी काव्य में वेदना और करुणा प्रत्येक पङ्क्ति पर है किन्तु उसका स्वरूप सौन्दर्य मठावादी पलायनवादी नहीं है। छायावाद में वेदना, निराशा, करुणा, धाम की अभिव्यक्तियों का आधार पर ठाठ नगद्वय न समूचे छायावादी काव्य का चटावा। पापिन किया—बाह्य अभिव्यक्ति में निराशा होकर आ आत्मवद्व अन्तर्मुखी

१ गजानन माधव मुक्तिबोध एक साहित्यिक की टायरी, पृ० ७७-७८, १११,

२ गजानन माधव मुक्तिबोध एक साहित्यिक की टायरी, पृ० १४६।

साधना आरम्भ की वह काव्य में छायावाद के रूप में अभिव्यक्त हुई।^१ किन्तु छायावादी काव्य वदनापरक होते हुए भी कुण्ठा अथवा पलायन का काव्य नहीं है। केवल दमित भावनाओं की अभिव्यक्ति रीतिशाल में हुई, छायावाद उससे बड़ी आगे का काव्य है। छायावादिया न वैयक्तिक बोध के माध्यम से मानव के अन्तर को पहचानने का प्रयास किया। उनकी व्यक्तिवादी दृष्टि ने जिस उदात्त सौन्दर्य को प्रस्तुत किया वह मानवीय रागात्मक दृष्टि का सामान्य गुण है।

छायावाद सौन्दर्य चेतना का काव्य है और सौन्दर्य की चेतना व्यक्तिसाधन होती है। छायावादी कवियों ने अपने निजी जीवन की अनुभूतियों को प्रेरणाधारा के रूप में ग्रहणकर जिन भावनाओं की अभिव्यक्ति की वे सकीणवद्ध न होकर उन्नयन के उस स्तर का छूती है जहाँ जीनात्म्य का समावेश है। उनकी वदना और कठना की भावना लौकिक-भ्रूलौकिक भावा में बँधी समष्टि से भावात्मक साम्य स्थापित करती है। उनकी इन भावना में निराशा नहीं आशा का संगीत है, जो चेतना की गरिमा का उज्ज्वल वरदान है।

फ्रायड की कला-सम्बन्धी विचारधाराएँ उसकी चिकित्सात्मक रुचियाँ से प्रभावित थीं। फ्रायड मानता है कि कला में व्यक्त अवचेतन की अभिव्यक्ति व्यक्तित्व के तीन (Id, Ego, Super Ego) पक्षा से सम्बन्धित होती है जिसके मूल में कामग्रन्थि रहती है। फ्रायड ने अपनी दिवास्वप्न व अवचेतन सम्बन्धी धारणा के आधार पर यह निष्कर्ष दिया कि कला का समूचा क्षेत्र वैयक्तिक काम कुण्ठाओं तक सीमित है। फ्रायड के इस चिन्तन ने कला के क्षेत्र के उद्देश्य को संकुचित करके कलाकार के सामाजिक व सांस्कृतिक पक्ष को ही समाप्त कर दिया। किन्तु छायावादी कवियों की वैयक्तिक भूमिका के साथ-साथ उसकी सामाजिक और सांस्कृतिक भूमिका भी गूढ़ है। जयशंकर प्रसाद व महादेवी वर्मा ने इस काव्य का मूल भारतीय सत्त्वृति में प्रमाणित किया।^२

अतः फ्रायडियन प्राणीशास्त्रीय दृष्टि के आधार पर छायावाद का विवेचन समभव नहीं है। फ्रायड के दृष्टिकोण से भिन्न एडलर ने अधिकार भावना अथवा अहं भावना को काव्य व जीवन की प्रेरणा स्वीकार किया। उनके अनुसार मनुष्य को तीन क्षेत्रों

१ डा० नगेंद्र जास्या के चरण, पृ० २२६।

२ प्राचीन साहित्य में यह छायावाद अपना स्थान बना चुका है। हिन्दी में जब इस तरह के प्रयोग हुए तो कुछ लोग चौंके सही, परन्तु विरोध करने पर भी अभिव्यक्ति के इस ढंग को ग्रहण करना पड़ा। कहना न होगा कि ये अनुभूतिमय आत्म स्पष्ट, काव्य जगत के लिए अत्यन्त आवश्यक थे।

—जयशंकर प्रसाद काव्य, कला और अर्थ निबन्ध, पृ० १२५।

मे प्रमुख समायाजन करने पढ़न है और व है सनाज, वाय तथा प्रेम । इस समायाजन म बचपन के अनुभव साधक या बाधक बनत हैं । प्रत्येक शिशु असहाय रूप में जन्म लेता है जीवन धारण स लेकर प्रत्येक कार्य के लिए उस दूसरा पर निर्भर रहना पड़ता है । उस तरह पग-पग पर उस असहायता का बोध होता है, यह भावना तीन स्थितियों में आरंभ हो जाती है—(१) अनुचित व्यवहार, (२) विषम परिस्थिति, (३) आगिकहीनता । इस भावना की प्रतिक्रिया भी तीन रूपों में होती है—(अ) जमका क्षतिपूर्ति, (इ) पराजय व आत्मवेदित होकर वाय स विमुखता, (उ) समझौता या अनि क्षतिपूर्ति ।

एडलर के अनुसार इस असहायता की भावना के कारण हीनप्रिय का निर्माण होता है जो शैशव की शारीरिक जमफनताओं के कारण पैदा होता है । इस हीनप्रिय का उद्देश्य मदैव ध्येष्ठतर का आरंभ रहता है । एडलर के अनुसार चेतना का अर्थ है हीन और उच्चमानता के बीच निरंतर द्वन्द्व । यही द्वन्द्व आत्मवक्ता व्यक्ति की जीवन लीला और व्यवहार का निर्माण करती है । एडलर ने बलाकार का बहुत ऊँचा स्थान दिया । वह निखता है कि बलाकार और प्रतिभाशाली व्यक्ति निस्सन्देह मानवता के नेता हैं और जो जवाला उठाने अपने बचपन में जसायी थी उसमें जलकर उड़ने अपने साहस के लिए दण्ड भागना पड़ता है । बच्चों ने हम बालक अनुभव करना और साधना मिलाया । हम बलाकारों, प्रतिभाशालियों विचारकों, अनुसंधायकों, आविष्कारों की अमर उपलब्धियों पर परजीवियों के समान जीते हैं । वे मानवता के सच्चे नेता हैं, वे ससार के इतिहास की प्रेरक शक्ति हैं ।^१

एडलर के सिद्धांतों का उपयोग क्या साहित्य के चरित्रों में किया गया है फिर भी हर मफलता की क्षतिपूर्ति की आकांक्षा का फल मानना गलत है । हर व्यक्ति में कोई न-कोई बला होती है जो प्रेरक का वाय कर सकती है । यह दृष्टिकोण सज्जदात्मक है कि स्नायु दुर्बलता और क्षतिपूर्ति के कारण बलाकार दूसरे व्यक्तियों से अलग होत हैं । व्यक्ति के रूप में बलाकार और बलाकार के रूप में व्यक्ति के बीच पार्थक्य स्थापित करने का श्रेय बाल जुग का है । जुग के मतानुसार प्रत्येक स्थानशाली व्यक्ति क्षमि समाज का द्वैत अथवा समन्वय होता है । एक ओर वह वैयक्तिक जीवन में पुष्क मनुष्य है तो दूसरी ओर वह निर्वैयक्तिक सज्जनमान प्रक्रिया है । चूंकि मनुष्य के रूप में वह स्वस्थ या अस्वस्थ हो सकता है, इसलिए उसके व्यक्तित्व के निर्धारक तत्व का ठाव में ज्ञान के लिए उसके मानसिक निर्माण को देखना आवश्यक है किन्तु बलाकार के रूप में उस हम सभी समान सज्जन हैं जब उसकी सज्जनशील उपलब्धियाँ का श्रेय । मनुष्य के रूप में उसकी व्यक्तित्व भाव दणायें, इच्छायें सत्य हो सकती हैं किन्तु बलाकार के रूप में वह उच्चतर अर्थ में मनुष्य है—वह सामूहिक मनुष्य है

जा मानवजाति के अचेतन मानसिक जीवन को आगे बढ़ाना ही नहीं उसे खास साचे में ढालता भी है। इस कठिन कार्य के लिये उस सुख तथा उन समस्त उपकरणों का जो साधारण मनुष्य के जीवन के लिए आवश्यक है, बलिदान करना आवश्यक हो जाता है। जुग के अनुसार मनस्ताप कारण नहीं बल्कि सजनात्मक शक्ति का परिणाम है जो मानवीय आवेशों का इस अंश तक निस्तारित कर देता है कि वैयक्तिक अहं सभी प्रकार के दुःशा का विनशित कर लेता है।

फ्रायड ने 'नामग्रन्थि' एडलर ने 'महत्वाकांक्षा' को केन्द्र में रखा ता जुग ने इन दोनों की मिली-जुली शक्ति के समान 'निग्रिडो' की कल्पना की। फ्रायड ने निग्रिडो को उन शक्तियों का भण्डार माना जो दमित और श्रुतिष्ठ हैं, जिसकी प्रवृत्ति यौनपरक होती है किन्तु जुग ने इसे जातीय वशानुक्रम से सचित अनुभवों में तबदील करके एक नियमीय साधन प्रदान किया।¹ उसके अनुसार सजनात्मक आवेश इसी जातीय अवचेतन या सामूहिक अवचेतन में निस्तृत होता है। जुग ने व्यक्तित्व को भी दो रूपों में विभाजित किया—बहिर्मुखी और अंतर्मुखी। जुग का कहना है कि व्यक्तित्व के ये भेद मानव कार्यक्षमताओं के कारण उत्पन्न होते हैं।

जुग की विवेचना समष्टि व्यक्तित्व अर्थात् व्यक्तित्व का सामाजिक व सांस्कृतिक भूमिका का मुद्दा करता है। जुग ने कवि-कर्म का चेतन-व्यापार बनाया है। बाह्य सामग्री का आत्मसात करके ही कवि का व्यानुभूति को व्यक्त करना है। कवि और पाठक की कक्षा में जुग ने यह सिद्ध किया कि कृति का अपना स्वतन्त्र अस्तित्व है तथा उसके मूल्यांकन की भी इतनी ही आवश्यकता है जितनी कवि की। जुग ने सृजन-प्रक्रिया का नारी-मूलभूत गुण बताते हुए कहा है कि सजनात्मक कृति अवचेतन की गहराइयों से उत्पन्न होती है, जिसे मातृत्व क्षेत्र भी कह सकते हैं।²

वस्तुतः कला प्रक्रिया वैयक्तिक होती है और काव्य-दशन के भीतर कलाकार की वैयक्तिक धारणा पर ही बहिर्मुखता और अन्तर्मुखता आधारित होती है अतः कलाकुण्डल नहीं हो सकती। कला के साधारणीकरण में, उसका सावजनिकता में समष्टिमूलक भावों का प्रतिफलन होता है। अतः कला उदात्त होती है। कलाकार अपने प्रति उत्तरदायी है इसका अर्थ है कि वह उस ईकाई की जिम्मेदारी से सजग है जिसके भीतर सम्पूर्ण समाज की चेतना रहती है। व्यष्टि की सम्पूर्णता का दशन स्पष्ट रूप से समय लेने पर काव्य में व्यक्ति और समाज के अन्वेषण की बात समाप्त हो जाती है। कवि का वैयक्तिक चिंतन उसी का है यद्यपि वह ईकाई ने सम्पूर्ण रूप में

1 G G Jung The Integration of Personality p 52-53

2 Ibid p 73-75

है और वह उसका नहीं, समाज का है क्योंकि उसमें सभी तत्व और प्रेरणा स्रोत वातावरण तथा समाज के हैं।^१

छायावादी काव्य-चिन्तन में रचना प्रक्रिया का सम्पूर्ण मनाविज्ञान और दार्शनिकता दृष्टिगत होती है। जब और जहाँ इसमें द्वितीययुगीन नियमानुशासित बाह्यपरकता का खडन दिखाई देता है वही अन्तर का काव्य होत हुए भी इस कूटा का कोई स्थान नहीं है। प्रसाद जी के अनुसार, 'छायावाद के दो लक्षण हैं—ए तो यह कि उसमें वस्तुआ का बाह्य वर्णन न होकर आंतरिक रूप ही वर्णित होता और दूसरा लक्षण है वेदनाप्रियता।' छायावाद के सभी कवियों ने 'वेदना' का महत्त्व लिया। मनुष्य को मापदण्ड बनाकर वे 'काव्य' रचना करते हैं और व्यक्तिमुक्ति व अपेक्षा 'समष्टिमुक्ति' उनका लक्ष्य है, जिसके लिए निवृत्ति की अपेक्षा प्रवृत्ति तथा की अपेक्षा ग्रहण का मार्ग उन्हें श्रेयस्वर प्रतीत होता है। मानव पीड़ा के प्रति सहानुभूति और विश्वबधुत्व के आगे किसी ज्ञाताश्रेय और निविड आत्मा की कल्पना छायावादी कवियों ने नहीं की।

प्रसाद ने वेदना का उच्च, उदात्त और आनन्दपूर्ण आध्यात्मिक पहलू प्रस्तुत किया। धरना आसू, लहर, कामायनी में वेदना-आनन्द की एकरसता का प्रतिपाद हुआ। आसू मानवाय विरकाव्य हाते हुए वेदना की विश्वव्यापी व्याख्या है। लहर में वेदना का दार्शनिकरण, बीड़ धर्मदशन के सदृश में प्रस्तुत हुआ। कामायनी 'आनन्द' की धारया शैवदशन के सदृश में हुई। प्रसाद की वेदना जोर करण निर्माण की अपेक्षा प्रवृत्तिमूलक, सुखापलब्धि की आकांक्षा है।

दुःखः ससार से भागकर सीमित सुख की उपलब्धि चाम्त्तय में आनन्द। मादमय भूमा की उपलब्धि नहीं है—वत्कि हृदय की रम्य विभूतिया के सहयोगितापूर्वक आत्मशक्ति की पहिचान से दुःख को भी सुखात्मक रूप में परिणत। आनन्द की, भूमा की उपलब्धि ही मानव का लक्ष्य है।^२ प्रसाद का काव्य करण सभी पहलुआ से निकलता है और शांत रस की भावाविभूतिया का स्पष्ट करता है।

महाकवि निराला की काव्य वेदना जीवन का, यथार्थ की भागी हुई वेदना है सुमित्रानन्दन पन्त का काव्य का सृजन ही 'आह' से मानते है। प्रथि में पत कमल देव और करण भावा के बीच वेदना और व्याघा का दार्शनिकरण प्रस्तुत करते हैं—

वेदना । केमा करण उद्गार है ।

वेदना ही है अखिल ब्रह्माण्ड यह

१ डा० राजेश्वर दयान सक्सेना स्वच्छन्दतावादी समीक्षा और साहित्य चिन्ता पृ० ५१५।

२ डा० राममूर्ति त्रिपाठी हिन्दी साहित्य का इतिहास, पृ० ४०४।

तुहिन मे, तृण मे, उपल मे, सह्र मे
तारको मे, व्याम है वेदना ।

वेदना । कितना विशद यह रूप है ।

यह अघरे हृदय की दीपक— शिखा

रूप की अंतिम छटा और विश्व की

अगम चरण अवधि, क्षितिज की परिधि सी ।

महादेवी का काव्य तो वेदना की साकार मूर्ति ही है । वेदना की जितनी भगिमाये, रूप हो सकते हैं सभी महादेवी के काव्य में दृष्टिगत होते हैं ।

छायावादी इसी वेदनाप्रियता के कारण कतिपय आलोचका ने उसे पलायनवादी धापिन किया । तोड़ दो यह प्तिज में भी देख लू उस पार क्या है, अथवा पत 'हम जाना है उस पार' तथा प्रसाद 'ले चल मुने भुलावा देकर मेरे नाविक धीरे-धीरे' कहते हैं ता वहाँ पलायन की भावना नहीं है । छायावादी कवि अनुभूतियों को सूक्ष्म रूप में व्यक्त करता है । भावों की अमृतता के कारण उसकी अनुभूतियाँ मरहम्यात्मकता अथवा आध्यात्मिकता का समावेश हो जाता है किन्तु इस आधार पर उह पलायनवादी कहना उचित नहीं है । यदि छायावादी कवि पलायन करते भी है तो जीवन से नहीं बल्कि अपनी वैयक्तिकता से करते है । जैसा कि पत का कथन है— 'छायावादी पलायन वर्तमान की सर्वांग विघटित हाती हुई ह्रासो-मुखी वास्तविकता से एक नवीन उच्च वास्तविकता से एक नवीन उच्च वास्तविकता की खोज के लिए पलायन था—यदि उसे पलायन कहना आवश्यक ही है तो ।'^१

महादेवी को आधार बनाकर छायावादी काव्य को पलायनवादी, कूठावादी कहा जाता है किन्तु महादेवी का काव्य उनकी व्यक्तिपरक भावनाओं से सघनित होकर भी कूठावादी नहीं है । भावा की तीव्र सत्ता के कारण वहाँ कला का अस्तित्व निरपेक्ष नहीं है । महादेवी ने वस्तुजगत का मूल्यांकन आत्मशक्तियों से इस प्रकार किया है कि वह रूप-गुणाहीन होकर उही में डूब गया । महादेवी ने छायावादी पलायनवादिता का खण्डन करते हुए लिखा— 'पलायनवृत्ति यथार्थ का सामना न कर सकने के कारण पैदा होती है, यह धारणा सही नहीं है । लोक को छाड़कर लोकांतर, सामान्य जगत को छाड़कर दृष्टि और गति मनुष्य के स्वभाव में है । उपनिषद् का ऋषि जब चिन्तन के नवीन लोको में भटकन लगा, तब उसकी प्रेरणा अपरिचित या जागतिक विषमता नहीं थी । सिद्धार्थ भी जब तत्त्वज्ञान के गभीर क्षेत्र में थे तब उनकी प्रेरणा भी कोई भौतिक सघन न था । इसके विपरीत ये लोग तो सुख-समृद्धि का अतिशयता से ऊँकर उस रहस्यमय साक में प्रविष्टि हुए । यही बात हम दैनन्दिन

जीवन में भी पात हैं। बहुत खिलाड़ी बालक भी कभी-कभी पुस्तकों के लिए विकल पाया जाता है। मचान पर बैठ कर खाली और चक्की पीसती हुई दरिद्रा भी जब सुख स्वप्न और विरह मिलन के गीत गाते हैं, जिनमें उनके जीवनगत दुःख दारिद्र्य का लेश भी नहीं रहता—इसे चाहे हम यथार्थ की पूर्ति कह, चाहे उससे पलायन का वृत्ति पर तु वह परिभाषातीत मन की एक आवश्यक प्रेरणा तो है ही।

छायावादी का वायवी अथवा काल्पनिक मानन वाला वा उनमें दब दूए वे लिखती हैं—छायावाद सूक्ष्म है तो इसी अर्थ में कि उसमें जीवन का दृश्य व अतिरिक्त भी कुछ माना है और काव्य का वस्तु व शरीर का नहीं आत्मा का चित्र समझा है कि तु उसने हमारी संवेदना और सौन्दर्य दृष्टि दोनों का विस्तार किया है। उसकी यथाथवादिता का सबसे बड़ा प्रमाण है कि उसमें सामयिक समस्याओं का उपेक्षा नहीं की है—राष्ट्रीय भावना तथा सामाजिक समस्याओं पर लिखा हुई उसका लोकप्रिय मार्मिक कविताओं की कौन उपेक्षा कर सकता है ?

वास्तव में छायावाद का वायनाय कहना एक भूल ही होगी क्योंकि कवि की विकासशाल का प्रेरणा में तत्व और यथाथ की अनकपक्षीय विवेकशीलता भी रहती है जो काव्य कल्पना को आकाशीय नहीं होने देती। उसमें अनुभूति का और अनुभूति में जीवन का वजन होता है। यह वजन कवि के अनुभव का है इसमें इच्छाओं और रुचियों होती है। यही कलात्मक इच्छाओं की स्फूर्तिमत्ता कलासृष्टि को स्थिर नहीं होने देती। इसमें भावना का नरतय बना रहता है।^१ इसीलिए रचना में हम मानव-जीवन की पूर्णता और प्रवृत्त रूप दृष्टिगोचर होता है। रचनाकार जीवन और वन में पलायन न करके उस अधिक सार्थक ढंग से पकड़ता है। अतः कलाव्याक्ति इकाई को पूर्णता देने का माध्यम है।

छायावादी काव्य प्रगतिपरक है और प्रगति में कवि का संवेदना का स्वरूप उत्पन्न होता है। स्वानुभूति की स्थिति में कवि का साधारणीकरण हो जाता है और अनुभूति की सम्पूर्णता प्रथम कवि मानस व तत्पश्चात् वृत्ति और पाठक का जुड़कर व्यापन और उत्पन्न हो जाती है। ब्रॉचे ने कलासृजन में दो बातों पर महत्व दिया—वस्तु की अपना व्यक्ति की महत्ता और भावमूलक प्रगतिशीलता। इसीलिए ब्रॉचे ने कला को परिभाषित करते हुए लिखा—अंतरंग का वहिरण होना कला है। वह एमी सृजन प्रक्रिया का परिणाम है जो अनुभूति के आवेग से संचारित होती है, वह कवि के पयवेक्षण विचार और अनुभूति की सम्मिलित उपज का मूर्तिमान रूप है। ब्रॉचे ने

१ महादेवी साहित्य पृ० २१६, स० आकार शरद।

२ महादेवी साहित्य पृ० २१२, स० आकार शरद।

३ डॉ० राजेश्वरदयाल सनसेना स्वच्छन्दतावाद समीक्षा और साहित्य चिन्तन, पृ० ३८३।

इस प्रकार कवि के उस आंतरिक आवग को महत्व प्रदान किया जो अभिव्यक्ति के लिए आकुल अनुभूतियां में उत्पन्न होता है।

क्रोचे की दृष्टि आत्मवादी है जिसमें मन की सभी शक्तियों पर विचार किया गया है लेकिन यह विचार दर्शन और उदात्त की भूमिका पर हुआ है। इस सौंदर्यपरक दृष्टि में कल्पना या अन्तर्दृष्टि का महत्व प्रतिपादित हुआ है जिसमें मैथान्तिक दृष्टिकोण से दार्शनिकता दृष्टिगत होती है और व्यवहार दृष्टि से देखने पर मानवतावादी दृष्टि का उच्चतर रूप दिखाई देता है। छायावादी काव्य को यदि इसी दृष्टि से देखा जाये तो छायावाद मानवीय मूल्य बोधा का काव्य है। छायावादी कवियों ने विश्व के आस्तिक और वैज्ञानिक चेतना सम्पन्न मूल्यों को अपनी निजी चेतना में संश्लिष्ट किया, इस आत्मचेतना ने उनके वैयक्तिक चिन्तन को उस स्तर पर पहुँचाया जहाँ स्पष्टता की सीमाएँ टूट जाती हैं। उसमें बिखराव को समेटकर व्यापक धरातल पर संचरण की क्षमता आ जाती है। जैसा कि पत न लिखा है—“उसका व्यक्तिनिष्ठ दृष्टिकोण वास्तव में मूल्य केन्द्रित होने के कारण छायावाद ने सामूहिक जीवन संचरण को बहिर्मुखी अर्थ में ग्रहण न कर उसके वैश्वमूल्य या अन्तर्मूल्य के अर्थ में ग्रहण किया। स्वानुभूति उसके लिए विश्वात्मा एवं विश्व जीवन की अनुभूति की पर्याय बन गई।”^१

छायावादी वेदना तत्त्व का दार्शनिक पहलू

हिंदी में स्वच्छन्दतावादी-छायावादी दर्शन का स्वतंत्र विश्लेषण न होकर उसका अध्ययन काव्य के अन्तर्गत ही हुआ है। इसका प्रमुख कारण है कि भारत में दर्शन सम्बन्धी मीमांसा शास्त्रीय कोटि के चिन्तन में हुई। यहाँ दर्शन को शास्त्र का विषय बना दिया गया है फलस्वरूप उसकी सर्जनशील, विकासशील संभावनाओं पर कभी भी शास्त्रीय और परम्परानुमोदित दृष्टिकोण से मुक्त होकर विचार नहीं हो सका।

जबकि पश्चिम में स्वच्छन्दतावादी दर्शन का अपना एक विशिष्ट युग और अध्याय रहा है। श्लेगेल, शिलर यहाँ तक कि काण्ट, हीगेल और शपेनहावर आदि जर्मन दार्शनिकों की निष्पत्तियाँ स्वच्छन्दतावादी रही हैं। अतः हमारा प्रथम प्रयास दर्शन की स्वच्छन्दतावादी व्याख्या और उसकी विशेषताओं का अध्ययन करना चाहिए। भारत में साध्य, याम, वदाल, न्याय, वैशेषिक आदि चिन्तन या दार्शनिक सम्प्रदाय हैं, सभी अपनी विशिष्ट विचार पद्धति और पूर्व मान्यताओं से व्याख्यायित हुए हैं। इसके अतिरिक्त मौलिक ढंग से इन सम्प्रदायों का चिन्तन बन्द हो चुका है, फलस्वरूप टीका व भाष्य की शैली में हम भारतीय दर्शन का ऐतिहासिक विकास दिखाई देता है।

जहाँ तक वैदिक औपनिषदिक दार्शनिक मायता का प्रश्न है वह पूर्णतया स्वच्छन्दतावादी प्रवृत्ति की है। उपनिषद्वादी पदार्थ और ऊर्जा के रूपांतरण की तथा उसकी प्रतीकात्मक छवियाँ की तथा उसका मानवीय सदमों की भीमांसा हुई है। वैदिक और औपनिषदिक दशन में पदार्थ और ऊर्जा के बहुरूपांतरित दृश्या अर्थात् ब्रह्माण्ड और प्रवृत्ति के रहस्या की जिज्ञासाएँ निहित हैं।

यदि मनुष्य की केन्द्रीय स्थिति को ध्यान में रखकर उपनिषद् चिन्तन का मनावैज्ञानिक विश्लेषण किया जाय तो स्पष्ट होगा कि मनुष्य संकेतित विश्व प्रक्रिया सोद्देश्य है। तटस्थता और निरुद्देश्यता तो स्थिति मुक्त दशा है क्योंकि मनुष्य ही स्थिति का प्रतीक वाद्य है, आह्वान चेतना है, स्पन्दन सीला को समपन वाली ऊर्जा सघटना है। उपनिषद् सीला सघनात्मक है, काव्यात्मक नहीं। तार्किक विश्लेषण और स्पष्टीकरण के द्वारा उपनिषद् के अनुसंधितसुखों ने जीवन का शोधन किया है। जीवन है स्थिति, यह स्थिति है बोध और बोध है। दिक्काल की रचना, जो ज्ञानमय पुरुष है। दूसरी ओर इस स्थिति बोध का व्यापार, उसकी सीला का प्रकाशन है मनामय कोप-स्थिति अथवा वाद्य का परिवेश है आनन्दमय पुरुष। वही से सृजन और वही से निष्पत्ति हाती है—कुछ घटता-बढ़ता नहीं। परम ऊर्जा में सृजन और निष्पत्ति सीलामय ब्रीडा के अतिरिक्त और कुछ नहीं है। यह सीलामय ब्रीडा ही मनुष्य के लिए है, उसकी निधि है, ससृष्टि है, मनुष्यता है, अतः उपनिषद् विचार मनुष्य निरपेक्ष नहीं। अतः मनुष्य की नैसर्गिक दार्शनिक जिज्ञासाओं का सहज और गभीर रूप हम वेदांत में देखने हैं।

यह मैदातिक दृष्टि न केवल भारतीय तत्त्वचिन्ता का मूल्य रही है बल्कि भिन्न प्रकार की सीला में पश्चिमी चिन्तन में भी दिखाई देती है। काट और हीगल में भाववादी आदर्श का—अखण्ड और परम-आत्म का जो स्वरूप दिखाई देता है उसे वेदांतिक सदमों में देखा जा सकता है।

अतः यदि वैदिक, औपनिषदिक, दशन की स्वच्छन्दतावादी व्याख्या करे तो दार्शनिक चिन्ता की प्रवृत्ति आवश्यक हो जायगी, उसमें व्यक्तित्व की प्रतिष्ठा हो जायगी। आत्मा और प्रवृत्ति के नैसर्गिक चेतन सम्बन्धों का सारतम्य पैदा होगा और इस तरह मनुष्य और ब्रह्माण्ड के सदमों की एक नयी शुरुआत हो जायेगी। इस प्रकार हम वेदांत को आधुनिक भौतिक विज्ञान के निकट ला सकेंगे, तथा आधुनिक युग की चिन्तन प्रक्रिया में उसे भूमिका भी द सकेंगे।

जहाँ तक आधुनिक हिन्दी प्रदेश के जीवन दर्शन का प्रश्न है वह पूर्णतया स्वच्छन्दतावादी है अर्थात् उन्नीसवीं और बीसवीं शताब्दी के भारतीय चिन्तन में जितनी भी नवीनता और भौतिकता दिखाई देती है वह न केवल परम्परावादी दृष्टि

से पृथक् करन वाली है बल्कि उन तमाम शास्त्राय नियमा, जाचरणा, मिथका जीर प्रतीका स अलग करनी है जिनके फलस्वरूप चिन्तन रुक गया था और एक प्रकार की निष्क्रियता और जड़ता-सी आ गयी थी। यदि हम भारतीय राष्ट्रीय आन्दोलन एक विशिष्ट आध्यात्मिक विचार एवं पुर्नजागरणमूलक आन्दोलन से प्रगति पा, ऐसा समझे तो एक ओर दयानन्द सरस्वती की आयदृष्टि दूसरी ओर विवेकानन्द का ब्रह्मान्तिक व्यवहारवाङ्, एक ओर रामकृष्ण की लोक कल्याणवादी वैष्णवी भावना, दूसरी ओर गांधी की अहिंसामूलक सामाजिक दृष्टि। एक ओर टैगोर की रहस्य-मूलक जिज्ञासाएँ, दूसरी ओर तिलक में गीता के रहस्यमूलक आत्मवाणी दृष्टिकोण की प्रखरता आदि भारतीय पुनर्जागरण और राष्ट्रीय आन्दोलन के ऐसे पङ्क्त हैं जिनका तत्कालीन समाज और लोक जीवन पर गहरा प्रभाव पड़ा।

समूचे द्विवेदी युग में जहाँ पुर्नजागरण की नीतिमूलक आदर्शवादी भावनाएँ फलीभूत होती हैं, जिनकी प्रवृत्ति अन्तर्मुखी थी वही छायावादी युग में अन्तर्मुखी प्रवृत्ति के आत्मवादी दर्शन का स्वरूप उद्घाटित होता है। अतः समूचे छायावादी आन्दोलन को यदि व्यापक आधार दें और उसके राष्ट्रीय सामाजिक पहलुओं को देखें तो स्पष्ट हो जायेगा कि समूचा नवजागरण स्वच्छन्दतावादी छायावादी प्रवृत्ति का था और इन अर्थ में वह भौतिक और भविष्य की सभावनाओं से परिपूर्ण था।

दयानन्द सरस्वती, टैगोर, विवेकानन्द आदि सभी ने इसी नवजागरण को आधुनिक भारतीय जीवन दर्शन के अनुकूल बनाया। छायावादी कविता में हम इसी स्वच्छन्दतावादी जीवनदर्शन की अभिव्यक्ति पाते हैं। हिन्दी स्वच्छन्दतावादी काव्य ने अपने लिए एक मानवतावादी दृष्टि का विकास किया जिसमें उन्होंने मध्ययुगीन धार्मिकता का विरोध करते हुए एक नई नैतिकता की तलाश की। इसे वे धर्मनिरपेक्ष बनाना चाहते थे और यद्यपि उनमें आस्तिकता का भाव मौजूद है पर वहाँ भक्तिमार्गी सम्पूर्ण समर्पण का आग्रह नहीं है। उन्होंने धर्म, ईश्वर के स्थान पर एक नयी नैतिकता को पाना चाहा-जिसमें आदर्शवादी आध्यात्मिक दशन है। इसीलिये निराशा वेदान्त, प्रसाद दीव-दर्शन और पन्त अरविन्द दर्शन में विशेष रुचि लेते हैं। दर्शन में इन कवियों की रुचि साम्प्रदायिक न होकर, उसी उच्च मानवीय सदाशयता से जुड़ी हुई है, जिसका प्रकाशन भारतीय नवजागरण के महत्वपूर्ण हस्ताक्षर में देखा जा सकता है।^१

हिन्दी के इस स्वच्छन्दतावादी काव्य आन्दोलन में सांस्कृतिक चेतना के गहरे सस्पन्ध हैं। (जो हमें छायावादी-रहस्यवादी विचारधारा में मानववाद के रूप में परिलक्षित होता है)। विभिन्न दशनो जैसे प्रसाद ने शैवदर्शन, निराना वेदान्त और पन्त अरविन्द दर्शन को स्वीकारते हुए भी उसे व्यावहारिक जीवन से जोड़ा और

समष्टिवत्प्राण, मानवना अथवा सर्वात्मवाद का प्रथम दिया। सांस्कृतिक चेतना के कारण ही ये कवि अतीत और दशन के स्वरूप रूप की ओर उन्मुख होत हैं और उसे एक नयी नीति, नूतन अथ प्रणय करत हैं और इस विशेषता के साथ कि दर्शा उन पर हाया नही होता। छायावाद के सभी कविया न दर्शन और काव्य मे ऐव्य स्थापित किया। उन उनका सजर प्रशिया मे बाधक नही होना बल्कि रचना को और अधिक शक्तिशाली बनाने आनत्य प्रदान करता है।

वेदान्त और बौद्धधर्म दर्शन का परस्पर घनिष्ट सम्बन्ध है। यही कारण है कि छायावादी कविया पर बदात के साथ बौद्ध धर्म दर्शन का गहन प्रभाव परिलक्षित होता है। विशेषकर प्रसाद और महर्षी वर्मा पर। बौद्ध धर्म दर्शन के अनुसार सब कुछ अनित्य है यह जगत् और यह सारी सृष्टि अनित्य है, इसी का धार्मिकवादी भी कहा गया है। बौद्धा के अनुसार जो सत् है वह भी क्षणिक है। इस तरह सत्तामात्र न माया निहित है। ससार की प्रत्येक वस्तु क्षणभंगुर है। बौद्ध धर्म दर्शन के दु खवाद के चार आय सत्य है—

१—‘दु खम्’ अर्थात् ससार दु पा से परिपूर्ण है।

२—‘दु ख समुत्थम्’ अर्थात् इन दु खों के पीछे कारण है।

३—‘दु ख निरोध’ अर्थात् सासारिक दु ख का निरोध हो सकता है।

४—‘दु ख निरोध-गामिनी प्रतिपत्’ अर्थात् दु खों के निरोध का उचित उपाय या माग है। बुद्ध के शब्दों में—‘जीवन दु खदायी है, प्रिय का वियोग दु खदायी है और कोई उत्प्लुष्ट जाकाशा जिसकी प्रति न हो सके वह भी दु खदायी है।’ बुद्ध पूछत हैं—हे मिश्रुआ ! यताओ कि चार महासागरों में जो जल है वह अधिक है या तुम्हारे मन अमृता का जल अधिक है जि हे तुमने अपनी इस बीष यात्रा में इधर-उधर भटकत हुए बहाया है और इसीलिए बहाया है कि जा तुम्हारे हिस्से में मिला है उसमें तुम्हें धृणा है और जा तुम्हें प्रिय है वह तुम्हारे हिस्से में नहीं आया ।’

पाश्चात्य विचारदर्शन में जीवन को नसीलिए दु खपूर्ण माना गया कि उसका सञ्चालन नियति की क्रूर शक्ति से होता है एक विवेकशून्य सृष्टि और अचेतन की सघर्षणा से उसकी गतिविधि सञ्चालित होती है। क्षणभंगुर और जीवन को दु खपूर्ण मानते हुए जगत् दार्शनिक शापनहावर का विचार है कि मनुष्य स य प्राणियों से अधिक असंतुष्ट और दु खी रहता है क्योंकि वह जीवन भर अपने मन में नाना प्रकार की इच्छाएँ किया करता है। जीवन अधी चाह के अतिरिक्त कुछ नहीं है और जन्म म मृत्यु ही थोड़ा है।^१ तामस हाई तो बदना और दु ख को ही मनुष्य के सच्चे मित्र के

1 A. H. Keith *Buddhist Philosophy* P 56 57

2 F. A. Lea *The tragic Philosopher*, P 34

स्व-मे स्वीकार करता है। क्षणभंगुर जीवन का निरर्थकता की उपमा देते हुए, शोबस-पियर ने एक स्थल पर लिखा है—जीवन चलती छाया है, उस चेचुरे अभिनेता की भाँति जो कुछ घटे रंगमंच पर अपनी तड़क-भड़क दिखाकर-विस्मृति के गत में समा जाना है उस मूर्ख पागल की ब्रकवास है, जिसमें न कोई सार है न तत्व।

छायावादी काव्य के अतगत प्रसाद ने अपनी रचनाओं में वेदना के उभार और उच्चतर मूल्या को रचा। यद्यपि प्रसाद की Tragedy ज्ञान-दवाद में पूर्ण होती है किन्तु उनका काव्य 'वेदना पकिल' है^१ और इस वेदना को बौद्ध धर्म दर्शन से और अधिक मुहृता प्राप्त हुई। प्रसाद के नाटक अज्ञातशत्रु, राज्यश्री आदि में स्पष्ट रूप से बौद्ध धर्म दर्शन का प्रभाव मिसता है। यद्यपि प्रसाद के सभी नाटक सुखात है किन्तु नाटक के ऊपर दुःख की छाया आदि से अत तक पड़ी रहती है और उसका मूल में एक कर्षण चेतना सुख की तह में छिपी हुई अनिवार्यत मिसती है। प्रा० शिलीमुख के अनुसार प्रसाद के नाटकों की सुखात भावना प्रायः वैराग्यपूर्ण शांति होती है।^२ इसका कारण उनके जीवन की वही कर्षण जिज्ञासा है, जो उनके प्राणा को सदैव विलोडित करती थी।^३ बौद्ध दर्शन के बिना न इस कर्षणा को अधिक तीखा कर दिया या जिसके परिणामस्वरूप प्रसाद में नियतिवादिता अथवा भाग्यवादिता दिखाई पड़ती है। 'अशोक की चिता' नामक कविता में मुख के क्षणिक हाने, जीवन में क्षण-भंगुरता, दुःख के 'पाशवत शो' की व्यञ्जना है—

इस नोल विषाद गगन में

मुख चपला सा दुःख घन में।^४

जब मानव जीवन वेदना, दुःखों और कष्टों से परिपूर्ण है तो फिर हर मनुष्य दुःख की भाँति जीवन से विरक्त क्या नहीं हो जाता? इसका उत्तर देते हुए प्रसाद लिखते हैं—'दृष्टगम मानव जीवन है, उस अम्मास पड़ जाता है इसलिये सबके मन में विराग नहीं हाता।' प्रसाद की प्रौढ विचारधारा में बौद्धधर्म की इस भावना का स्थान क्रमशः कम होता गया। 'एक घूट' में वह कहते हैं—'मैं उन दार्शनिका से मतभेद

१ प्रसाद का जीवन, बौद्ध विचारधारा की ओर उनका झुकाव, चरम त्याग-वर्जितान वाले कर्षण बामल पात्रों की सृष्टि उनके साहित्य में बार बार अनुगुजित कर्षणा का स्वर आदि प्रमाणित करेंगे कि उनके जीवन के तार इतने सघे और धिने हुए थे कि हल्की सी क्षमन भी उनमें अपनी प्रतिध्वनि पा लेती थी।

—महादेवी वर्मा स्मृतिचित्र, पृ० २१, प्र० सं० १८७।

२ डा० नगेन्द्र आस्था के चरण, पृ० ४४१।

३ जयशंकर प्रसाद—तहल, पृ० ३२।

४ जयशंकर प्रसाद—राज्यश्री, पृ० ६५।

रखता हूँ जा यह बहुत आये हैं नि ससार दुःखमय है और दुःख के नाश के उपाय सोचना ही पुरपाय है ।'

यस्तुतः प्रसाद न अपाद खवाणी जीवनदर्शन का प्रतिपादन शैवदर्शन के सद्वर्धन में प्रस्तुत किया । आत्मा का विशुद्ध अद्वय स्वरूप आनन्दमय है और इस अद्वयता में सम्पूर्ण प्रकृति सम्निहित है, यह प्रसाद जी की सुदृढ़ धारणा और उपपत्ति है । आदि वैदिककाल में इस आत्मवाद के प्रतीक इन्द्र के और यही धारा शैव और शाक्त आगमों में आगे चलकर चली । यही विशुद्ध आत्मदर्शन था जिसमें प्रकृति और पुरुष की द्वयता विलीन हो गई थी । शैव और शाक्त आगमों में जो अन्तर है, उस में प्रसाद जी ने प्रगट किया है—कुछ लोग आत्मा को प्रधानता देकर जगत को 'इदम्' को 'अहम्' में पर्यवसित करने के समर्थक थे, वे शैवागमवादी कहलाए, जो लाग आत्मा की अद्वयता का शक्ति तरंग जगत् में नीन होने की माधना में थे, वे शाक्तगमवादी हुए । आत्मा का यही विशुद्ध अद्वय प्रवाह परवर्ती रहस्यात्मक वाक्य में प्रसारित हुआ । प्रसाद जी रहस्यात्मक वाक्यधारा का ही आत्मा की स्वस्यात्मक अनुभूति की मुख्यधारा मानते हैं । कहने की आवश्यकता नहीं कि यह शक्ति और आनन्द प्रधान धारा था, निम्न आदर्शशास्त्र, यथायवाद, दुःखवाद आदि बौद्धिक विवेकात्मक आदि प्रसाद जी के मत में अनात्मवादों का स्वीकार नहीं था । दुःख या वरणा के लिए वहाँ भी स्थान था कि तु यहाँ बदना आनन्द की महायन्त्र और साधक बनकर ही रह गयी ।^१

प्रसाद का आनन्दवाद सर्ववाद के सिद्धांत पर स्थित है जो वैदिक अद्वैत सिद्धांत भी रहा जो सत्यता है । यह सर्ववाद शंकराचार्य द्वारा प्रवर्तित अद्वैत सिद्धांत से, जिसमें माया की सत्ता स्वीकार की गयी है, भिन्न है । सर्ववाद प्रकृति और निवृत्ति दोनों का आत्मसात करता है जबकि शंकर का मायावाद केवल निवृत्ति पर आधारित है । भारतीय दर्शन की वह धारा जो ब्रह्म में समस्त दृश्यवस्तु का ब्रह्म से अभिन्न मानकर चली है अमण शैवागम ग्रन्थों में प्रतिष्ठित हुई । प्रसाद ने शैवागम से ही इस सर्ववाग्मूलक आनन्दवाद को ग्रहण किया है । सर्ववाद का लक्ष्य निवृत्ति द्वारा उतना सिद्ध नहीं होता जितना विश्व को कमस्वल्प मानने में । और यह कम भी सम वयामक कर्मभूमि पर स्थापित है ।

इसमें स्पष्ट है कि बदना प्रसाद की मूल चेतना से ही सम्बन्धित है, उस पर केवल बौद्धधर्म का प्रभाव नहीं है । वेदों और कर्माणि ही भादना उद्देश्य समष्टि से जाड़कर व्यापक और विस्तृत सद्वर्धन में उनके दर्शनों का प्रस्तुत करती है । प्रसाद ने दर्शन का व्यावहारिक आर काय भूमिका दी । वे स्वच्छन्दान्तरादी वाक्य की मूल्यपरक सादय दृष्टि को ज्ञान के परिप्रेक्ष्य में प्रस्तुत करते हैं ।

१ आचार्य नन्दलाल बापेया वाक्य बला और अर्थ निबन्ध, प्रायश्चित्त, पृष्ठ ८-१० ।

महादेवी वर्मा पर बौद्धधर्म का गहन प्रभाव पड़ा। महादेवी के अनुसार दुःख ही मुख का सच्चा भावक है, यहाँ तक कि आँखों में व्याप्त जीवन के मधु का मील दुखिया आँसू है। मुख अतः में स्वयं ही दुःख से कहता है—

बह रहा है मुख अथु से तू है चिरतन प्यार मेरा।

सुख-दुःख के प्रति महादेवी की दृष्टि सतुलनमयी है—

मेरे ओ विह्वल से गान

सो रहे उर नीह में मृदु पक्ष सुख दुःख के समेटे।^१

फिर भी दुःख के प्रति उनका आग्रह अधिक है। यह दुःख की भावना उनके काव्य में कर्णा, पीड़ा से रूप में व्यक्त हुई। कर्णा को महादेवी ने जीवमात्र के लिए स्वीकार किया। इस कर्णा की खोज में सम्पूर्ण प्रकृति सलग्न है—‘दूढ़ने कर्णा मृदुल धनधोर कर तूफान हारे’^२ बौद्ध धर्म दर्शन के अतगत कर्णा की लोकोत्तर स्थिति का प्रतिपादन है—‘उत्तम महायान अर्थात् माध्यमिक मत में कर्णा का मूल कुछ नहीं है अर्थात् उसकी पृथक् सत्ता नहीं है। इस मत में शून्यता से अभिन्न कर्णा ही बोधि का अंग है। एक दृष्टि से देखने पर यह प्रतीत होता है कि शून्यता जैसे लोकोत्तर है वैसे ही कर्णा भी लोकोत्तर है।’^३

महादेवी के गीतों में व्याप्त कर्णा की गहराई उनके गीतों को रागात्मक लालित्य और उदास भावोन्मेष प्रदान करती है। महादेवी ने वेदना को सापेक्ष रूप में ग्रहण किया है क्योंकि वस्तुतः वेदना वैश्वीन सौन्दर्यानुभूति का ऋणात्मक पक्ष है, जो चेतना विकास की विषमताओं में निगूढ़ और निगूढतर होती चली जाती है। यह दुःख-मयी प्रतीति होने पर भी वस्तुतः भीमाओं के उच्छेदन एवं असीम की अनुभूति की मधुर प्रेरिका है। इस कल्याणी शीतल ज्वाला में मंगल का चिर निवास है।^४

गीतम बुद्ध की विचारधारा निराशावादी है। इसका खंडन करते हुए महादेवी का कहना है कि बुद्ध की विचारधारा में एक निराशा दुःखवाद है ऐसा आक्षेप सुना जाता है। इस सम्बन्ध में यह स्मरण रखना उचित है कि प्रत्येक कल्याण प्रतिपादक की स्थिति दोहरी होती है। वह अकल्याण की स्थिति को मानता है अथवा कल्याण की चर्चा ही व्यर्थ हो जायेगी। इस तरह अकल्याणमूलक दुःख पर केंद्रित रहने का कारण उसकी दृष्टि दुःखादिनिरी रहे, यह स्वाभाविक है पर यह स्थिति कल्याण में बदल सकती है—इसमें अटूट विश्वास रहता है अथवा उसके प्रयत्न में कोई सार्थकता

१ महादेवी वर्मा रश्मि, पृ० १।

२ महादेवी वर्मा यामा, पृ० २३८।

३ डा० सुपमा पाल छायावाद की दार्शनिक पृष्ठभूमि, पृ० ३०५ पर उद्धृत।

४ डा० सिपाराम सक्सेना ‘आह’, पृ० १।

ही नहीं रहगी। इस तरह बल्याण पर आश्रित उसका दृष्टिकान आशावादी रहेगा।^१

वस्तुतः महादेवी पर बौद्ध दशन का प्रभाव सांस्कृतिक दृष्टि से ही अधिक है। उनकी आशानिक मायताएँ आपनिपदिक परम्परा के ही अधिक समोप है।^२ बौद्ध धर्म अज्ञान और तृष्णा का दुःख का कारण मानता है जो उपनिषदा में मिलने वाला अविद्या और काम के रूपांतर हैं। महादेवी बौद्धदर्शन की ईश्वरीय अनास्था भावना को स्वीकार करते हुए भी य मानती है कि उसमें भारतीय सस्कृति का अंश मुरक्षित है—इश्वर का अस्तित्व में अनास्थावादी हान के कारण य दाना (बौद्ध और जैन) दृष्टिकान आस्तिक कहलाए, किन्तु फिर भी यह सत्य है कि जनकल्याण, सीहाद्र, विश्वबधुत्व, प्राणिमात्र के प्रति दया, करुणा एवं मैत्रा का भाव पर्याप्त प्रखर रहा है और इन गुणों के रूप में ही उनमें भारतीय सस्कृति का अंश मुरक्षित रहा है।^३

छायावादी कवियों में निराला और पत पर बौद्धदर्शन का प्रभाव नहीं है। 'परिमल' की 'प्रताप के प्रति' कविता में प्रताप का मानवीकरण करते हुए निराला उस पर गौतम बुद्ध के व्यक्ति का आरोप करते हैं।^४ किन्तु निराला की बौद्धदर्शन में आस्था नहीं है। बौद्धदर्शन का विराघमूलक मानकर वे उसका निषेध करते हैं और, और धर्म तो रहे बौद्धधर्म हो क्या जब स उखड़ गया ? पाठक याद रखें कि यह भी विराघमूलक था।^५ मुनिमानन्दन पत न भी 'बुद्ध के प्रति' रचना में गौतम बुद्ध के प्रति श्रद्धा व्यक्त की—

आओ शांत, जान, वर मुंदर, धरो

धरा पर स्वर्णयुग चरण

विचरो नवयुग पाष, बुद्ध बन, जन, भू मन करता

अभिवादन

अणु रचना के प्रति मंच पर हो, मुखांत मानव-युग

का रण,

सुमसे नव-मनुष्य रूप या विष हो अमृत मृत्यु नव-जीवन।

किन्तु पत पर बौद्धदर्शन का प्रभाव नहीं है।

जहां तक छायावाद में निहित रहस्य भावना का प्रश्न है उसमें निहित

१ महादेवी वर्मा महादेवी साहित्य, पृ० २३-२४।

२ डा० सुपमा पात छायावाद की दार्शनिक पृष्ठभूमि, पृ० ३३६।

३ साहित्यकार की आस्था तथा अन्य निबंध, पृ ११।

४ सूयकांत त्रिपाठी निराला परिमल पृ० ६७।

५ निराला पंचम प्रतिमा पृ० २६।

‘‘जिज्ञासा’’ धृति को ही लेकर करणा की पृष्ठभूमि पर छायावादों कवि रहस्य भावनाओं की निर्मित करता है। छायावाद और रहस्यवाद केवल काव्यशैली ही नहीं है—वे वस्तुतः कवि दृष्टियाँ (Poetic outlook) हैं। छायावाद के रूप में कवि की दृष्टि ‘स्व’ के आत्म तत्त्व पर, सृष्टि (प्रकृति) की सम्पूर्ण भूमिका में पड़ती है। पहले में वह समस्त सृष्टि (प्रकृति) को अपनी सत्ता से एकीभूत, एक प्राणतत्त्व से स्पन्दित देखता है और दूसरे में वह अपनी सत्ता को, परोक्ष सत्ता का तद्रूप, तदाकार और प्रतिरूप देखता है। पहले में द्रष्टा कवि को वर्तमान जीवन ही प्रत्यक्ष हाता है किन्तु दूसरे में अतीत और अनागत भी द्रष्टा कवि का प्रत्यक्ष हो जाता है। पहले में दृष्टि प्रत्यक्ष जगत की सूक्ष्म चेतना ही पर केन्द्रित रहती है, दूसरे में दृष्टि परोक्ष जगत के परोक्ष तत्त्व की भावना और अनुभूति पर। छायावाद में प्रकृति के जड़ चेतनत्व की प्रकृति आवश्यक है, ईश्वर की प्रतीति नहीं परन्तु रहस्यवाद में प्रकृति में, विश्व और मानव में परोक्ष तत्त्व की प्रतीति आवश्यक है।^१

जब तक यह रहस्यवाद भावना से सम्बन्धित है तब तक वह काव्य की सीमा है किन्तु जब यह ज्ञान अथवा बुद्धिपक्ष से सम्बन्धित हो जाता है तो उसमें दर्शन की प्रधानता हो जाती है। अग्रेजी के स्वच्छन्दतावाद में इसके भौतिक रूप की प्रधानता मिलती तो जर्मन के स्वच्छन्दतावाद में इसकी ज्ञानपरक भूमिका की। जहाँ तक हिंदी के स्वच्छन्दतावाद का प्रश्न है, इसमें इन दोनों रूपों को ही प्रधानता मिली। वस्तुतः रहस्यानुभूति भावावेश की आधी नहीं बरन् ज्ञान के अनन्त आकाश के नीचे अज्ञान-प्रवाहमयी प्रवेणी है, इसी से हमारे तत्त्वदर्शक बौद्धिक तथ्य को हृदय की संतुष्ट बना सके। बुद्धि जब अपनी द्वार के क्षणों में एक स्वर में बहती है—अविज्ञात विज्ञानताम् (जानने वालों को वह ब्रह्म अज्ञात है), तब हृदय उसको द्वार को जय बनाता हुआ विश्वास भरे कण्ठ से उत्तर देता है—तत्त्वमसि (तुम स्वयं वही हो)।^२

प्रसाद के अनुसार रहस्यवाद की अपनी दार्शनिक एवं काव्य परम्परा है, परन्तु मध्ययुग में मिथ्या रहस्यवाद का इतना प्रचार हुआ है कि सच्चे रहस्यवादी पुरानी चाल की छोटी मठालियों में लायनी गाने और चंग खडकाने लगे। प्रसाद के अनुसार रहस्यवाद का आधार अद्वैत धर्मभावना है। आधुनिक रहस्यवाद के सम्बन्ध में उनका मत है कि ‘वर्तमान हिंदी में इस अद्वैत रहस्यवाद की सौन्दर्यमयी व्यञ्जना होन लगी है, वह साहित्य में रहस्यवाद का स्वाभाविक विकास है, इसमें अपरोक्ष सहानुभूति, समरसता तथा प्राकृतिक सौन्दर्य के द्वारा अहम् का इहम् से सम्बन्ध करने

१ डा० सुधीन्द्र हिन्दी कविता में युगान्तर, पृ० २८६।

२ महादेवी साहित्य, पृ० २५३।

का सुंदर प्रयत्न है। हाँ विरह भी युग की बदना के अनुकूल मिलन का साधन बनकर इसमें सम्मिलित होता है।^१

छायावादी कवियों की ये विशेषता है कि उनके काव्य में रहस्यवाद की पृथक् अस्तित्व न होकर उसकी आद्यत अन्तर्व्याप्ति है। महादेवी वर्मा ने 'रहस्यवाद' की व्यापक व्याख्या प्रस्तुत की और रहस्यवाद को छायावाद के दूसरे सोपान के रूप में प्रस्तुत किया।^२ उनके अनुसार कविता के लिए आध्यात्मिक पृष्ठभूमि उचित है या नहीं, इसका निर्णय व्यक्तिगत चेतना ही कर सकेगी। जो कुछ स्थूल, व्यक्त, प्रत्यक्ष और यथार्थ नहीं है यदि केवल वही अध्यात्म से अभिप्रेत है, तो हमें वह सौन्दर्य, शील, शक्ति, प्रेम आदि की सभी सूक्ष्म भावनाओं में फैला हुआ अनक अव्यक्त सत्य सम्बन्धी धारणाओं में अकुरित, इन्द्रियानुभूति प्रत्यक्ष की अपूर्णता से उत्पन्न उसी की परोक्ष रूप भावना में छिपा हुआ और अपनी उर्ध्वगामी बुद्धि से निर्मित विश्वबोधुता मानवधर्म आदि के ऊँचे आदर्शों से अनुप्राणित मिलेगा। यदि परम्परागत धार्मिक रूढ़ियों को हम अध्याय की सजा देते हैं, तो उस रूप में काव्य में उसका महत्व नहीं रहता।^३

स्पष्ट है कि छायावाद में जिस रहस्य भावना की व्यञ्जना हुई वह प्राचीन रहस्यवादी परम्परा (कबीर, जायसी, अन्य सूफी भक्तों) से भिन्न स्वच्छन्दतावादी सत्वा पर आधारित है जिसमें ज्ञान और भाव की सम्मिलित भूमि है। स्वयं निराला ने प्रबन्ध प्रतिमा में लिखा है—'इस वर्तमान धर्म' में यह इशारा भी है कि पौराणिक रूपको या छायाओं से परे जो सत्य है वही हम रहस्यवादिया या छायावादियों का सत्य है। इन छायाओं के आधार से सत्य को प्राप्त करने वाले लोग छायावादी कहे जा सकते हैं पर छाया उनका 'वाद' नहीं—उनका वाद सत्य है, अतः वे सत्यवादी हैं।^४

प्रसाद की रहस्यभावनता में काव्यीय सौन्दर्य है। उसमें एक अतीन्द्रिय आनन्दानुभूति तथा अतर्कणी समरसता की गहराई है। 'कामायनी' तो प्रसाद की अन्तर्दृष्टि का महाकाव्य ही है, इसकी रचना प्रसाद ने Cosmological vision (विश्वचक्षुष की सहज प्रज्ञा) से की है अर्थात् समूची सृष्टि के रागरजित स्यात्मक स्वरूप की एकतात्मकता को उसमें आकृतिबद्ध किया गया है, कामायनी में एक नूतन संस्कृति और इक्ष अर्थात् हृदय, बुद्धि और मन तथा ज्ञान और क्रिया के एकनिष्ठ

१ जयशंकर प्रसाद काव्य, कला और अन्य निबन्ध, पृ० ६८।

२ साहित्यकार की आस्था तथा अन्य निबन्ध, पृ० २३७।

३ साहित्यकार की आस्था तथा अन्य निबन्ध, पृ० २४०।

४ मूर्त्यन्त निपाठी निराला प्रबन्ध प्रतिमा, पृ० ५६।

और समन्वित रूप है। साथ ही कामायनी में मनुष्य की जीवन यात्रा का एक नया निम्न उद्घाटित हुआ है। मनुष्य की सार्थकता उसकी सजनशील समावना का माता है। मनुष्यत्व और कुछ नहीं सर्जनशील सत्कार है जो सावजनिक, मा-परायमुक्त होता है। इस दृष्टि से प्रसाद ने एक Secular being की सत्कारशीलता का निदान रचा है जो नये युग के अनुकूल है। उनकी रहस्य भावनाओं और प्रतीक तो इस विधान के रचना के मात्र एक पक्ष रहे हैं।

निराला की रहस्य भावना में जिज्ञासा की अपेक्षा समर्पित जात्या का भाव अधिक है। अद्वैत की पृष्ठभूमि पर निराला अपनी रहस्यात्मक अथवा दार्शनिक भावनाओं को अभिव्यक्त करते हैं, पर 'दर्शन' की विवृति उनके काव्य का स्थूल नहीं होना देती। दर्शन का व्यावहारिक पक्ष ही उनके काव्य में प्रस्तुत हो सका है। उनकी रहस्यात्मक भावनाओं में कारी कल्पना न हाकर कम की प्रधानता देने वाला गानसम्पर्श प्राप्त होता है। स्वामी रामबृष्ण और विवेकानन्द का अत्यधिक प्रभाव निराला पर पड़ा, फलस्वरूप उनके प्रारम्भिक काव्य में यह प्रभाव व्यापक रूप से दिखाई पड़ता है—'परिमल' और 'गीतिका' अनामिका में निराला की आध्यात्मिक रहस्यवादी, प्रार्थनापरव दार्शनिक रचनाएँ मिलती हैं। उनके अस्माचल रवि जल छल-छल, हुआ प्रातः प्रियतम तुम जावोये चले, तुम्ही गाती हो अपना गान व्यर्थ मैं पाता हूँ सम्मान, आनि पदा में रहस्यवादी सवेन हैं। निराला के अंतिम काव्य चरण 'अर्चना' (१९५० ई०), 'आराधना' (१९५३ ई०), 'गीतगुप्त' (१९६४ ई०) और 'साध्यकावली' में तो आध्यात्मिकता का भाव बहुत ही गहरा है।

यद्यपि वे तत्त्वतः आत्मज्ञान के अनुभवकर्ता हैं परन्तु उनमें भावात्मकता की भी विशिष्टता रही है। 'अधिवास' शीघ्र कविता में उन्होंने कल्याण की महत्ता पर

१ प्रत्येक दर्शन का एक सात्विक पक्ष होता है जिनमें सृष्टि की विरतन और आधारभूत जिज्ञासाओं पर विचार किया जाता है और बुद्धिसम्मत निष्कर्ष दिये जाते हैं। इस तत्त्वदर्शन के साथ उक्त दर्शन का एक व्यवहार पक्ष होता है जिसमें इन सासारिक तन्म्यों का समावेश होता है जो उस तत्त्वदर्शन की उपलब्धि में सहायक होते हैं अथवा जिनके द्वारा उनकी उपलब्धि का मार्ग प्रशस्त होता है। इसे कुछ लोग दर्शन का साधना पक्ष भी कहते हैं परन्तु अनेक बार ये साधनाएँ इतनी नैयत्तिक हो जाती हैं कि उनका भावात्मक और सामाजिक पक्ष क्षीण पड़ जाता है। इसीलिए 'साधना' शब्द की अपेक्षा 'व्यावहारिक' शब्द का प्रयोग हमें अधिक उपयुक्त जान पड़ता है। इस व्यावहारिक दर्शन की सीमा में कवि का नैतिक और मानवतावादी पक्ष सम्मिलित रहा करता है।—आचार्य नन्ददुलारे बाजपेयी महाकवि निराला—पृ० १४१।

बत दिया । तुम और मैं' शोषक कविता में उन्होंने आत्मतत्त्व और परमात्मतत्त्व का संबंध की सुन्दर झाँकी दिखाया है । 'यह कहाँ आभा है कि निराला का निष्ठा भारत का जानमार्ग की ओर अधिप का अथवा भक्ति का द्वार । हम कह सकते हैं कि विज्ञान में वे जानमार्गों थे, परन्तु व्यवहार में उन्हें आत्मनिष्ठता और प्रगति भी उतनी ही प्रिय थी । जगत में मिथ्यात्व की धारणा भी उन्हें ज्ञानमार्गों से ही प्राप्त हुई थी, परन्तु यह जगत ब्रह्म की व्याप्ति से व्यापित होने पर फिर गुन्दर का निरसृहणीय बन जाता है यह धारणा भी उनके वाक्य में बार-बार व्यक्त हुई ।'

यही धारणा उन्हें मानवता से जोड़ती है और इसीलिए रहस्यवादी अथवा आध्यात्मिक प्रभाव के बीच भी उनकी स्वच्छतावादी भावनाएँ सशुद्ध हैं और इसी रूढ़िप्रता से वे मिथुन, दान, विद्या, शास्त्राग जैसी वाक्य रचनाएँ करत हैं ।

मुमित्रानन्दन पन्त की रहस्य भावनाओं में 'अज्ञात' के प्रति जिज्ञासा का भाव अधिप है और इसीलिए पन्त सीमिन्तान की सीमा का तोड़कर प्रकृति और जगत के प्रति जिज्ञासा की तरह देखत हैं ।^१ वस्तुजगत से उनकी परिचय भी प्रकृति के माध्यम से हुआ, वे व्यक्ति, जानि और राष्ट्र की सीमाओं के बाध के पूर्व प्रकृति के व्यापक सत्कार से परिचित हो गये थे । जीवन के क्रम में प्रायः साग छोटी ईवाइयों से विस्तार की ओर जाते हैं, किन्तु पन्त-विस्तार से परिचित होकर जीवन-बाध की ओर उतार हैं । बाध की इस उन्दी प्रक्रिया में उनके वाक्य का अधिप वस्तुमुखी बना गया ।^२ यही कारण है कि 'प्रथम रश्मि का आना रगिणि सूने कैसे पहचानना' की जिज्ञासा को व्यापक परिणति 'स्वर्ण धूलि' में साधक और ईश्वर के अभेदाव की अनुभूति में होती है—

'फिर न रह गए मैं, तुम, ईश्वर, जीव या नि भव नद
मैं समझें, सब मुझमें—केवल मान परम आनन्द ।'^३

पन्त की रहस्यभावना दर्शन और चिन्तन पर आधारित है, किन्तु भवि होने के कारण उनकी समस्त भावाभिभ्यञ्जना में भावना और कल्पना की प्रचुरता है साधना की नहीं । पन्त की रहस्य भावना में एक दुर्बलता अवश्य है कि सत्त्वत रहस्यवादी केवल व्यक्तिगत अनुभूति पर आधारित होता है, कल्पना पर नहीं, पन्त का रहस्य चिन्तन में कल्पना का तो नहीं समावना का तत्त्व निस्सन्देह अधिक है । कतिपय स्थला पर गम्भीर रहस्यभावना के अनुरूप उदात्तता नहीं आ सकी । रहस्यभावना

१ आचार्य नन्ददुलारे वाजपेयी महाकवि निराला, पृ० १४४ ।

२ डा० नामवरसिंह छायावाद, पृ० ३० ।

३ डा० कमलाप्रसाद पाण्डेय छायावाद, प्रकृति और प्रयाग, पृ० ६३ ।

४ मुमित्रानन्दन पन्त स्वर्णधूलि, पृ० २४ ।

व्यक्ति सापक्ष होन के कारण अनुभववर्ती की भौतिक दृष्टि से संयुक्त होता है । लावन्य पतकाम्य में शीघ्रपिपासिक ऋषियों की विभिन्न अनुभूतियों का तद्वत चित्रण उपलब्ध हो जाता है । पतने वत्तमानयुगीन मनीषियों से श्री अरविन्द की साधना सम्बन्धी अनक उपसंधियों को यथावत प्रस्तुत कर दिया है । भौतिकता के -अपेक्षाकृत- अभाव से उनकी रहस्यानुभूति का प्रभाव क्षीण पड़ गया है ।

वस्तुतः पत आरम्भ से ही अपने काव्य में अधिक अतर्मुखी और कल्पनाशील रहें हैं और यही अंतर्मुखता उन्हें दर्शन और अध्यात्म की ओर ले जाती है, उनकी प्रौढ रचनायें, स्वर्णकिरण, स्वर्णमूर्ति, युगपथ, उत्तरा, रजतशिखर, शिल्पी, अतिभा, लोकायतन में हमें इसी दर्शन और अध्यात्म की स्वाभाविक-परिणति दृष्टिगत होती है ।

महादेवी वर्मा का काव्य हिन्दी स्वच्छन्दतावादी काव्य की आध्यात्मिक चेतना को रहस्यवादी समापन देने की चेष्टा है और इसमें कवियित्री की वैयक्तिक अनुभूतियाँ किसी रोमानी कवि की तरह मौजूद हैं ।^१ महादेवी में रहस्यवादी चेतना अपने उत्कृष्ट रूप में होने पर भी उसमें स्वच्छन्दतावादी—छायावादी तत्व मौजूद हैं । जनकल्याण की सासला बेदना कथा की भावना को उन्होंने अपनी सौन्दर्यचेतना, प्रकृति के प्रति जिज्ञासा की भावना, मिलन विरह अनुभूतियों के बीच जीवित रखा है । महादेवी के रहस्यवाद में बुद्धि की अपेक्षा हृदय की प्रधानता है फलस्वरूप उनके गीत रागात्मकता पर आधारित है जिनमें 'मैं' की सत्ता विद्यमान है और यही कारण है कि उनके गीत मौलिक-अमौलिक का भ्रम उत्पन्न करते हैं और इसीलिए आचार्य रामचन्द्र शुक्ल को भी कहना पड़ा—'बेदना की जो अनुभूतियाँ उन्होंने रखी हैं—वे कहाँ तक वास्तविक अनुभूतियाँ हैं नहीं कहा जा सकता ।'^२

छायावाद के अग्र कवियों में रामकुमार वर्मा का नाम उल्लेखनीय है । उनका काव्य छायावादी मूल्यबोधों से अनुप्राणित है । छायावादी-रहस्य भावना, कल्पना-शीलता, बेदना-प्रियता आदि तत्वा से रामकुमार वर्मा का काव्य अछूता नहीं है । मानव जीवन की नश्वरता और क्षणभंगुरता से कवि 'अज्ञात' की ओर उन्मुख होकर उससे सहारे की कामना करता है ।^३

१ डा० सुपमा पास छायावाद की दार्शनिक पृष्ठभूमि, पृ० २०१ ।

२ डा० प्रेमशंकर हिन्दी स्वच्छन्दतावादी काव्य, पृ० ३६१ ।

३ आचार्य रामचन्द्र शुक्ल हिन्दी साहित्य का इतिहास, पृ० ७२० ।

४ जानता हूँ इस जगत में
फूल की है आयु कितनी
और यौवन की उमरता
सास में है वायु कितनी
इसलिये आकाश का विस्तार
मारा चाहता हूँ
में तुम्हारी मौन कृपा का सहारा चाहता हूँ ।

—डा० रामकुमार वर्मा आकाशगंगा, पृ० ११ ।

वस्तुतः छायावादो वाक्य अध्यारम का वाक्य न होकर सत्सृति का वाक्य है जिसमें अलौकिकता, लौकिकता, आध्यात्मिकता और भौतिकता का नवीन मनुष्य की दृष्टि से संयोजन है। जैसा कि आचार्य उदुनारे बाजपेयी का कथन है—'यदि हम मनुष्य को उसके चरम लक्ष्य के भीतर से देखें तो 'छायावादी' पविता इन मानव उपलब्धियों से परिपूर्ण रही है।' एक ओर जहाँ उनके 'लौकिक' प्रेम में वास्तव की पविता का अभाव है, वही दूसरी ओर उनका अलौकिक प्रेम वायवी और निष्प्रभ नहीं है। यह भावना अपने उदात्त, मार्मिक और क्षणिक रूप में खुदकर उनके वाक्य को समष्टिगत व्यापकता प्रदान करता है।

महादेवी वर्मा

- काव्यानुभूति
- काव्याभिव्यजना
- रहस्यवाद

काव्यानुभूति

कार्ल जुग ने अपने निबन्ध 'मनोविज्ञान और साहित्य' (Psychology and Literature) में अनुभूति के मनोवैज्ञानिक और दार्शनिक स्तरों का विवेचन करते हुए कलात्मक सर्जन सम्बन्धी कुछ निष्कर्ष दिये हैं। कला की रूपरेखा का निर्माण किस प्रकार होता है, वे कौन से उपादान हैं जिनसे मनुष्य कला सृजन में लग जाता है आदि प्रश्नों पर विचार करते हुए जुग ने यह माना कि "कला एक विषय मनोदशा की अभिव्यक्ति होती है, लेकिन यह सहस्रों और चेतन रूप में रूपान्तरित होती है। कला एक जीवित मनुष्य की समूची सृजनशील दशाओं को व्यक्त करती है।"

कार्ल जुग ने कलाकार के मानस का दो स्तरों पर अध्ययन किया है—एक मनोवैज्ञानिक स्तर, दूसरा सहज प्रज्ञान का स्तर (Visionary)। मनोवैज्ञानिक स्तर में रचनाकार काव्य के स्त्रातो की, प्रभावा की भूमिका पर रहता है और मानवबोध के क्षेत्र से उपलब्ध सामग्री का उपयोग करता है एवं उस सामग्री को काव्यात्मक अनुभूति के उच्चतर स्तर पर ले जाता है। सहज प्रज्ञान के स्तर पर कलाकार का एक Attitude बन जाता है, उसकी एक आकृति बन जाती है तथा वह Organic हो जाता है। इस प्रकार जुग ने "मनाविश्लेषण की दृष्टि से काव्यानुभूति के स्त्रोत और अभिव्यक्ति प्रकटमान तक का वर्णन किया।"¹

इसी प्रकार क्लोवे ने अनुभूति की जैविक और अखण्ड दृष्टि का प्रतिपादन किया। क्लोवे ने काव्यानुभूति को दार्शनिकता पर विचार करते हुए स्पष्ट किया कि अनुभूति विशिष्ट सामान्य नहीं होती, उसमें प्रकाशन की पूर्ण क्षमता होती है। प्रकाशन विहीन अनुभूति मानस-तरंग अथवा वैयक्तिक व्यामोह होती है। प्रकाशन की सहजता से मुक्त होने पर अनुभूति सार्वजनिक हो जाती है। अनुभूति के नैसर्गिक मूल्य (Intrinsic value) स्वयं प्रकाशमान हुआ करते हैं और, इसीलिए अनुभूति स्वतः पूर्ण, प्रभावपूर्ण एवं आवेगयुक्त हुआ करती है। अतः यह अखण्ड अनुभूतियोग उस रस, दशा का स्रोत है, जिसमें किसी प्रकार का विग्रह या व्याघात नहीं होता। इसीलिए जब हम अनुभूति के मनोविज्ञान की बात करते हैं तब अनुभूति रचना की समस्त परिस्थितियाँ हमारे सम्मुख हाती हैं और जब हम अनुभूति दर्शन की बात करते हैं तो उसकी संरचना, उसकी प्रकृति और उसके निर्वाह की परिस्थितियाँ हमारे सामने रहती हैं जो अनुभूति के स्तर पर काव्य की मूलचेतना को उद्घाटित करती हैं।

स्वच्छन्दतावादी अनुभूति में वास जुग और ज्ञान की मान्यताएँ पटित हाती दिखाई पड़ती हैं। श्रोत्रे न प्रथम बार काव्य-मत्ता को प्रगीतात्मक अभिव्यजना अर्थात् पूर्ण अभिव्यजना कहा। अतः वह मानता है कि सहजानुभूति ही प्रगीतात्मक हाता है। इस दृष्टि से देखने पर महादेवी की सम्पूर्ण रचनादृष्टि में अनुभूति योग का आदर्श समवाय दिखाई देता है। श्रोत्रे का सिद्धांत महादेवी पर पूर्ण रूप से लागू हाता है। उनको कविता में अग्रण्ड चेतना का, संश्लिष्ट भावानुभूति और जैविक कोटि पर आत्मानुभूति का आग्रह रहा है। श्रोत्रे की अद्वैतमूलक सौंदर्य चेतना की महादेवी का काव्य में प्राप्य है तथा श्रोत्रे का अनुभूति दर्शन ही महादेवी की रचनादृष्टि को बांध सका है।

वस्तुतः महादेवी की कविता आत्ममुख एवं प्रगीतात्मक है। उसमें संगीतक समयों का सतुलित उतार-चढ़ाव तथा उनका अंतरंग समाहार दृष्टिगत होता है। ऐसा प्रतीत होता है कि जैसे काव्य रचना के क्षणों में महादेवी का अनुभूति योग उन्हें उस अग्रण्ड भूमिका पर ले जाता है जहाँ सम्पूर्ण बाह्य जगत तिरोहित हो जात है और एक प्रकार की एकचित्तता अथवा रस-शा उपस्थित हो जाती है।

आचार्य नददुलारे याजपेयी के समीक्षा सत्यास पर बोलाने और श्रोत्रे का विशेष प्रभाव दृष्टिगत होता है। इन दोनों ही सौन्दर्यशास्त्रियों में अनुभूति और कल्पना के मार्ग से काव्य-सौंदर्य का विश्लेषण किया। ये दोनों ही आदर्शवादी सौंदर्यशास्त्री हैं और दोनों में ही भावभूलक आदर्शवाद तथा प्रत्ययमूलक आदर्शवाद की उत्तमात्मक दशाओं का उद्घाटन हो सका है। रचनाकार अपनी अनुभूति के क्षणों में जिस समय का साक्षात्कार करता है, वह सार्वजनिक और सार्वकालिक हाता है तथा सापेक्षित स्थितियों से मुक्त होता है, इसीलिए वह शुद्ध और परम कोटि का होता है।

स्वच्छन्दतावादी सौंदर्य चिन्तन में अनुभूति के इस परम साक्षात्कार की सर्वाधिक महत्ता है। यह अनुभूति व्यजना भगी होती है और इसमें अधिकतम पूर्वग्रह तथा अय प्रकार की धारणाओं से मुक्त होता है। इसे हम व्यक्तित्व का परिच्छालन कह सकते हैं जो व्यक्तित्व का शुद्ध रूप होता है। यह व्यक्तित्व अनुभूति के रूप में हुआ करता है। वस्तुतः यह चिरमय अखंडता अथवा चेतन अखंडता ही आत्म-साक्षात्कार की छोटक होती है। यही रसदशा आनन्ददशा है। इसके बाहर जो कुछ भी है वह व्यवहार-शाओं के भीतर का है, काव्येतर है। इसी अर्थ में कविता जैविक चेतना सम्पन्न ईकाई को प्राप्त करती है।

स्वच्छन्दतावादी सौंदर्य में विस्तार की अपेक्षा घनत्व को महत्व दिया जाता है। अनुभूति या विशिष्ट क्षणों का प्रकाशित करती है, लघु अथवा क्षणजीवी हुआ करती है। जिसमें द्रुति, दीप्ति अथवा स्वतः प्रसूत आत्मप्रकाशन अथवा अनन्त हाता है, जिसे दीर्घकालिक विस्तार में अभिव्यक्त नहीं किया जा सकता। स्वच्छन्दतावादी

सौन्दर्य चेतना में समूचा जीवन नहीं बल्कि जीवन के कुछ क्षण मूल्यांकन हुआ करते हैं। समूचे जीवन से रत्न की तरह हम अपने कुछ क्षणों को मूल्यांकन बना लिया करते हैं और इन्हीं विशिष्ट क्षणों में हम अपना समूचे जीवन का सापेक्ष बनावट सेते हैं। अतः रचनाकार जितने अधिक क्षणों तक घनत्व को धारण कर सकता है, उसका साक्षात्कार कर सकता है वही उसकी उपलब्धि हुआ करता है। अतः स्वच्छन्दतावादी दृष्टि में विस्तार की अपेक्षा घनत्व अधिक महत्वपूर्ण हुआ करता है।

महादेवी वर्मा की काव्यानुभूति का यदि हम बार्नजुग के द्वा स्तरों पर देखने की कोशिश करें तो स्पष्ट होता है कि उनकी रचनाओं के स्त्रोतों में समूची भारतीय दर्शन की परम्परा मुख्य रूप से वैदिक और बौद्धधर्म दर्शन की चिन्ता प्रियाशील व सक्रिय रही है तथा इसी मार्ग में उन्होंने मनुष्य और प्रकृति, मनुष्य और समाज के महान तथा मूल्यपूर्ण दृष्टिकोण का अपनाया है। स्त्रोतों के रूप में अनुभूति के दार्शनिक पहलू पदान्त, बौद्ध धर्म दर्शन, मूल्यांकन का रहस्यवाद, निगूण निराकार की दृष्टि, वैष्णवी रागात्मकता और व्यक्तिमूलक तथा सत्तामवादी रहस्यचिन्तन में मिलते हैं।

काव्यानुभूति का समग्रता अथवा उगता समूची भावना का अध्ययन रचना में होता है जबकि रचना का अध्ययन रचनाकार के मन का अध्ययन होता है। महादेवी की रचना में उनकी अनुभूति के व्यक्त आधारों का यदि अध्ययन करें तो स्पष्ट होगा कि उनकी कविता का जीवन दर्शन क्या है और उनकी काव्यीय मनुष्य के मूलमूल आदर्श क्या हैं? वास्तव में कविता का जीवन दर्शन और उसकी सृष्टि से ही कविता के मानवार्थ चरित्र का निर्माण होता है। अतः महादेवी के समूचे काव्य का मानवार्थ चरित्र क्या है, इसका जासबाज काव्यात्मक संहिता और उसके प्रमुख दर्शन से ही हो सकता है।

अनुभूति की दार्शनिकता का अर्थ काव्य-भावना की तात्त्विकता है, जो रचना का कृति के माध्यमिकता में मानवीय अध्ययन का निष्पन्न करती है। यही तो आत्म वादी दृष्टि का स्वरूप है जो आदर्शवादी दृष्टि के वैयक्तिक गुणों से पुनः होना है। हासन ने प्रयोग काव्य की चेतना पर विचार कर। हुए उस मानवार्थता की वैयक्तिक चेतना (Personal spirit of humanity) कहा है वह आध्यात्मिक जीवन को काव्यात्मक मानता है।¹ वस्तुतः हर युग में कविता और दर्शन के सम्बन्धों पर विचार-विमर्श इतिहास होता है कि कविता में जीवन अपना समग्र मानवार्थता का सन्निधि

- 1 Subjective type of poetry is bound to find its own poems, in a province of its own—the human spirit descends from the objectivity of the object into its own private it peers into its particular conscious life Hegel Philosophy of the Arts, Vol IV, P 193

और समाहित रूप में उद्घाटित होता है तथा दर्शन में ही सम्मिश्रित विचारधारा का विपास होता है किन्तु यह युग जीवन में विषमतायें हो और उमर रचना में आकार स्पष्ट न हो तब किसी भी गहन और उच्चार्थन की संभावना नहीं रहती। कविता कम या विषय अनन्तर चिंतन से हटने लगती है।

प्राचीन चिंतन में दर्शन ही मूल्यचिंतना का विषय था। दर्शन में अन्तर्गत ही मनाविज्ञान, काव्य और कलाओं के अंतिम सत्य को निरूपित किया गया जहाँ मनाविज्ञान और काव्य कलायें जिन्हें मनुष्य के सौम्य आचार व्यवहार तथा सौम्य मूल्यों की अभिव्यक्ति होती है इसका पूर्णता और अस्पष्टता तक पहुँचाने के लिये दर्शन की आवश्यकता रहती है परन्तु आधुनिक युग में आकर मुख्य रूप में रिनासायुग में बाद मनोविज्ञान, काव्य, कलायें स्वतंत्र एवं स्वायत्त हो गये और इसीलिए काव्य और कलाओं में वाणी, आलोचना का प्रादुर्भाव हुआ।

अंग्रेजी स्वच्छन्दतावादी में आकर पुनः अनुभूति, कल्पना और चिंतन का लक्ष्य हुआ और दर्शन ही काव्य का मुख्य प्रेरक हो गया है। इस युग में जैक, थॉमस हार्नर, शेली आदि ने रहस्यवादी और दार्शनिक काव्य रचनायें प्रस्तुत की। यस्तुत स्वच्छन्दतावादी साहित्य की प्रवृत्ति रचनाकार के मानस अनुभव की देन होती है। इसीलिए उमर रूपगत नियमबद्धता की अनेक कथावस्तु में अनियमित विस्तार की संभावना होती है और यही कारण है कि कला का रूप प्रगतिशील होता है। कल्पना को पृष्ठाधार बनाकर स्वच्छन्दतावादी सौंदर्य का दार्शनिक पृष्ठभूमि का निर्माण होता है। स्वच्छन्दतावादी कवि ने मानव जीवन की आत्मगत एवं अध्यात्मपरक मनोदृष्टि का अपना भावजगत माना। सत्य को उच्चाशया भाव में निरूपित करके रहस्यदर्शी स्वच्छन्दतावादी कवि, परीक्षानुभूति का ही आनन्द की सीमा स्वीकार करता है।

स्वच्छन्दतावादी दृष्टि की इस उदात्तता और मानवीयता की ओर ले जान का अर्थ कला की विचारधारा की है, जिससे प्रभावित होकर कवियों ने प्रवृत्ति और मानव की एकात्मकता स्थापित की। प्रवृत्ति को चेतन मानकर उनकी मानवीय दृष्टि का आदर्श रूप विकसित हुआ और यही पर उनका व्यक्तिगत बोध दार्शनिक आनन्द-बोध के रूप में प्रगट हुआ।

विलियम ब्लेक ने 'सायस आफ इन्डोसेन्स' और अपनी रहस्य भावनाओं की शक्ति विव्यात्माओं के रूप में ही ससार है, यह एक दैविक वस्तु है। यह कल्पना का जगत सीमा

उनका और मत था सब है

एक एक्सपेरियन्स में था कि कवि को लिए कवल अनन्तता का प्रवेश

विद्यमान रहता है जिसकी छायामान हम उस प्राकृतिक सृष्टि के दर्शन से देख पाते हैं। समस्त वस्तुयें अपने अनित्य रूप में उस परमरसक परमात्मा के स्वरूप, अनुश्रवता की अमरवेला अथवा मानवीय कल्पना में विद्यमान रहता है।^१

वर्ड्सवर्थ को 'प्रकृति कवि' माना जाता है, उसका समस्त काव्य ही मानवी प्राकृतिक चेतना की उपस्थापना है। उसने अपने समूचे सृजन में मानवीय अध्यात्म की प्रमुखता दी है। कालरिज ने काव्य की मनोवैज्ञानिक और दार्शनिक भूमिका को स्पष्ट करते हुए कहा है—कोई कवि उस समय तक महान् कवि नहीं है जब तक वह एक दार्शनिक न हो।^२ कालरिज ने मन की सक्रिय और सृष्टिवर्ती के प्रतिबिम्ब के रूप में स्वीकार किया और यही कारण है कि वह मन की कल्पनाशक्ति को ईश्वर की सर्जनारम्भक शक्ति के समान मानता है।^३ उसने यह घोषित किया कि 'कल्पना' इस सीमित आत्मा में असीम ब्रह्म की शाश्वत् सृजन शक्ति की ही आकृति है।^४

शेली का काव्य हम बात का छातक है कि कल्पना के सहारे कवि अनन्त और अप्रत्यक्ष जगत् में प्रवेश कर सकता है। शेली यह स्वीकार करता है कि कल्पना के अनुशासित मनस्त्व में सृजन और रूपनिर्माण की शक्ति होती है। कल्पना को वह दैवीय शक्ति मानता है, उसकी सौंदर्यधारणा प्लेटो की भाँति आदर्शवादी है जो उत्तम क्षणों में सहानुभूति में सचेतना के माध्यम से अपने को प्रकाशित करती है।^५ शेली के मतानुसार कविता जीवन के शाश्वत सत्य का प्रतिबिम्ब होती है। उसके समीप और असीम को एकसूत्र में बँधने की विलक्षण क्षमता होती है।

हिन्दी का छायावादी काव्य भी अनुभूति, कल्पना और चिन्तन की त्रिवेणी है। उसमें दर्शन विशिष्ट अनुभूति का महत्व रहा है। प्रसाद, निराला, पंथ और महादेवी न छायावाद में दर्शन, समाज और कला की त्रिसंमेलन एकता स्थापित

१ डॉ० रवीन्द्रनाथ वर्मा रोमांसवादी साहित्य शास्त्र, पृ० ११ पर उद्धृत।

२ "No man may yet a great poet philosopher For Poetry is the bolasson and the fragrancly af all human knowledge, human thoughts, human passions, emotions language कालरिज 'नाथोप्रेक्रिया लिटरेरिया', पृ० १६, भाग २।

३ वही, पृ० १६।

४ वही, पृ० २०२।

५ His haunting sense of ideal beauty unknown but manifesting its-lf frogmentarity through the opotures of sense and in the intitutions of his noblest moments PMLA Val II No 8 Sept 1937, P 911

धार समाहित रूप में उद्घाटित होता है तथा दर्शन में ही संश्लिष्ट विचारधारा का विकास होता है किन्तु यदि युग जीवन में विषमतायें हों और उनके रचनात्मक आग्रह स्पष्ट न हों तब किसी भी महज और उच्चदर्शन की संभावना नहीं रहती। कविता कर्म का विषय बनकर चिन्तन से हटने लगती है।

प्राचीन चिन्तन में दर्शन ही मूल्यचिन्तना का विषय था। दर्शन के अन्तर्गत ही मनाविज्ञान, काव्य और कलाओं के अंतिम मध्य को निरूपित किया गया अर्थात् मनाविज्ञान और काव्य कलायें जिनमें मनुष्य के सौक्य आचार व्यवहार तथा सादर मूल्यों की अभिव्यक्ति होती है इसको पूर्णता और अखण्डता तक पहुँचाने के लिये दर्शन की आवश्यकता रहती है परन्तु आधुनिक युग में आकर मुख्य रूप से रिनामायुग के बाद मनाविज्ञान, काव्य, कलाएँ स्वतंत्र एवं स्वायत्त होत गये और इसीलिए काव्य और कलाओं में बाधा, आदोलना का प्रादुर्भाव हुआ।

अंग्रेजी स्वच्छन्दतावाद में आकर पुनः अनुभूति, कल्पना और चिन्तन का ऐक्य हुआ और दर्शन ही काव्य का मुख्य प्रेरक हो गया है। इस युग में ब्लेक, बड मवरथ, कालरिज गेली आदि न रहस्यवादी और दार्शनिक काव्य रचनायें प्रस्तुत की। यस्तुत स्वच्छन्दतावादी साहित्य की प्रवृत्ति रचनाकार के मानस अनुभव की देन होती है। इसीलिए उसमें रूपगत नियमबद्धता की अनेका कल्पनास्तुत अनियमित विस्तार की संभावना होती है और यही कारण है कि कला का रूप प्रगीतात्मक होता है। कल्पना को पृष्ठाधार बनाकर स्वच्छन्दतावादी सौंदर्य का दार्शनिक पृष्ठभूमि का निर्माण होता है। स्वच्छन्दतावादी कवि ने मानव जीवन की आन्तरिक एवं अन्धकारमय मनोदृष्टि को अपना भावजगत माना। सत्य को उच्चाशयो भाव में निरूपित करके रहस्यदर्शी स्वच्छन्दतावादी कवि, परोक्षानुभूति को ही आनन्द की सीमा स्वीकार करता है।

स्वच्छन्दतावादी दृष्टि की इस उदात्तता और मानवीयता की ओर से जान का श्रेय इसी की विचारधारा का है, जिससे प्रभावित होकर कवियों ने प्रकृति और मानव की एकात्मकता स्थापित की। प्रकृति को चेतन मानकर उनको मानवीय दृष्टि का आदर्श रूप विकसित हुआ और यही पर उनका व्यक्तिगत बोध दार्शनिक आनन्द-बोध के रूप में प्रगट हुआ।

विलियम ब्लेक ने 'सायस आफ इन्जोसेन्स' और 'सायस आफ एक्सपेरियन्स' में अपनी रहस्य भावनाओं की अभिव्यक्ति की। उनका यह दृढ विश्वास था कि कवि को अपनी शक्ति दिव्यात्माओं द्वारा मिलती है और वह उनकी अभिव्यक्ति के लिए केवल एक माध्यम के रूप में होता है। उनका मत था 'कल्पना का ससार अनन्तता का ससार है, यह एक दैविक जगत है, जिसमें हम सब अपनी देहिक मृत्यु के पश्चात् प्रवेश करते हैं। यह कल्पना का जगत अनन्त और शाश्वत है इसके विपरीत यह भौतिक जगत सीमित और नश्वर है। इस शाश्वत जगत में उस प्रत्येक वस्तु का सत्य रूप

विद्यमान रहता है जिसकी छायामात्र हम उस प्राकृतिक अनुभूति से देख पाते हैं। समस्त वस्तुओं अपने अनित्य रूप में उस परमरसक परमात्मा के स्वरूप, अनश्वरता की अमरवेला अथवा मानवीय कल्पना में विद्यमान रहता है।^१

वर्ड्सवर्थ को 'प्रकृति कवि' माना जाता है, उसका समस्त काव्य ही मानो प्राकृतिक चेतना की उपस्थापना है। उसने अपने समूचे सृजन में मानवीय अध्यात्म को प्रमुखता दी है। कालरिज ने काव्य की मनोवैज्ञानिक और दार्शनिक भूमिका को स्पष्ट करते हुए कहा है—'कोई कवि उस समय तक महान् कवि नहीं है जब तक वह एक दार्शनिक न हो।' कालरिज ने मन को सृजित और सृष्टिकर्ता के प्रतिबिम्ब के रूप में स्वीकार किया और यही कारण है कि वह मन की कल्पनाशक्ति को ईश्वर की सर्जनारम्भ शक्ति के समान मानता है।^२ उसने यह घोषित किया कि 'कल्पना' इस सीमित आत्मा में असीम ब्रह्म की शाश्वत् सृजन शक्ति की ही धातृति है।^३

शेली का काव्य इस बात का द्योतक है कि कल्पना के सहारे कवि अनन्त और अप्रत्यक्ष जगत में प्रवेश कर सकता है। शेली यह स्वीकार करता है कि कल्पना के अनुशासित मनस्त्व में सृजन और रूपनिर्माण की शक्ति होती है। कल्पना को वह दैवीय शक्ति मानता है, उसकी सौंदर्यधारणा प्लेटो की भाँति आदर्शवादी है जो उत्तम क्षणों में सहानुभूति में संवेदना के माध्यम से अपने को प्रेरित करती है।^४ शेली के मतानुसार कविता जीवन के शाश्वत सत्य का प्रतिबिम्ब होती है। उसके समीप और असीम की एकसूत्र में बसने की विलक्षण क्षमता होती है।

हिन्दी का छायावादी काव्य भी अनुभूति, कल्पना और चिन्तन की त्रिवेणी है। उसमें दर्शन विशिष्ट अनुभूति का महत्व रहा है। प्रसाद, निराला, पंथ और महादेवी ने छायावाद में दर्शन, समाज और कला की त्रियसंरूपन एकता स्थापित

१ डॉ० रवीन्द्रसहाय वर्मा रोमांसवादी साहित्य शास्त्र, पृ० ११ पर उद्धृत।

२ 'No man may yet a great poet philosopher For Poetry is the bolasson and the fragrancly af all human knowledge, human thoughts, human passions, emotions language
कालरिज 'बायोप्रेक्रिया लिटरेरिया', पृ० १६, भाग २।

३ वरी, पृ० १६।

४ वही, पृ० २०२।

५ His haunting sense of ideal beauty unknown but manifesting itself frogmentarity through the opotures of sense and in the intitions of his noblest moments PMLA Val II No 8 Sept 1937, P 911

की। छायावादी की दार्शनिक भूमिका आधार राष्ट्रीय जागरण और नूतन जीवन मूल्यों की सृष्टि में था। इस दार्शनिकता का सम्बन्ध सामाजिक भावनाओं और राजनैतिक गतिविधियों से भी रहा है। महात्मा गाँधी की अहिंसात्मक भावना से लेकर तिलक की प्रखर राष्ट्रीय भावना का योग भी इस चिन्तन में रहा। व्यक्ति और समाज की बंधनमुक्ति ही इस चिन्तन का आदर्श था।

भारतीय इतिहास दर्शन की भूमिका देकर छायावादी कविता के चरित्र को पुष्ट करने का कार्य प्रसाद ने किया। यद्यपि प्रसाद की अनुभूति में वेदना तत्त्व की मूलवर्त्ती स्थिति रही है किन्तु प्रसाद की वेदना के उच्च उदात्त और आध्यात्मिक पहलू ही उल्लेखनीय हैं। प्रसाद ने दुःखमूलक जीवन दर्शन का प्रतिपादन अवश्य किया है परन्तु शवान-दवाद के सन्दर्भ से दुःखवाद की निवृत्तिमूलक पृष्ठभूमि हटती गयी है। कारण रूप दुःख की निवृत्ति आनन्द में होती है। आनन्द तत्त्व की अभिव्यञ्जना के कलात्मक या ललित आधार इतने सखिल हैं कि उनमें किसी तरह का आरोपण नहीं दिखाई देता। वेदना और आनन्द की एकरसता ही प्रसाद की कविता का मूल प्रतिपाद्य है। यह एकरसता नैसर्गिक काव्य प्रकृति का परिणाम है, उसके प्रकाशन में कहीं कोई त्रुटि नजर नहीं आती। इस तरह प्रसाद की काव्यानुभूति के मनोदार्शनिक पक्ष अतर्भूत और सखिल हैं।

छायावाद में निराला ने रस की वस्तुपरक भूमिका पर आनन्दतर की चिन्तनपरक और व्यावहारिक स्थितियों को स्पष्ट किया। निराला में भावों और विचारों की गहराई है। जीवन के यथार्थ सघर्षों, सन्दर्भों ने उन्हें दार्शनिक दृष्टि से मुक्त किया किन्तु दार्शनिक तटस्थता ने उनके काव्य को अतर्मुखी नहीं होने दिया। आचार्य नन्ददुलारे बाजपेयी ने निराला को हिन्दी काव्य का प्रथम दार्शनिक और सचेत कलाकार के रूप में स्वीकार किया। निराला पर एक ओर वेदात्त का प्रभाव था, दूसरी ओर रवीन्द्र नाथ टैगोर से भी वे प्रभावित थे। आर्य समाज और विवेकानन्द की विचारधारा से भी वे प्रभावित हुए। विवेकानन्द की विचारधारा ने उनके दर्शन को व्यावहारिक और कार्यशील बनाकर आशावादी स्वर प्रदान किया—

जीवन की विजय सब पराजय
चिर अतीत आशा सुख दुःख तमय
सबमें तुम, तुममें सब तमय।^२

किन्तु विभिन्न विचारधाराओं से प्रभाव ग्रहण करते हुए निराला के काव्य में अद्वैतवादी स्वर प्रमुख है—

- १ आचार्य नन्ददुलारे बाजपेयी महाकवि निराला।
- २ निराला परिमल, पृ० ७१।

सुप्त तुंग हिमालय और मैं खल गति सुरसरिता

तुम विमल हृदय उच्छवास और मैं बात कामिनी कविता ।^१

उनका यह अद्वैतवाद सोचहिताय है। उन्होंने विश्व मानवतावाद का जो मन्त्र दिया, उसमें रहस्यवाद और भौतिकवाद तथा विज्ञान और अध्यात्म का सम्मेलन है। निराला के दर्शन की अभिनव भावना मानवीय धरातल पर आधारित है।

छायावादी चिन्तन में प्रकृति विषय भूमिका होने के साथ ही साथ कवि की चेतना में व्याप्त तत्त्वरूप भी है। इस तत्त्व रूप प्रकृति का कवि से दोहरा सम्बन्ध है। एक ओर वह रहस्यवाद की ओर प्रेरित करती है, दूसरी ओर इससे मानवीय प्रवृत्तियों का सम्बन्ध निरूपण भी देखने को मिलता है। चेतना रूप में यह वैयक्तिक रूप में सामने आती है और वस्तुरूप में निर्वैयक्तिक रहती है। कवि सुमित्रानन्दन पन्त ने इसी प्रकृति की अपनी रहस्यमयी भावनाओं की अभिव्यक्ति का पट बनाया। वे प्रकृति में विराट चेतना की अनुभूति करते हैं—

(१) एक छवि के असरूप उडुगन

एक ही सबमे सदन ।^२

(२) एक शक्ति से बहते, जग प्रपञ्च यह विकसित

एक ज्योतिकर से, समस्त अह चेतन निर्मित ।^३

प्राकृतिक रहस्यपरक इसी जिज्ञासा शैली ने आगे चलकर पन्त को समाज और मानव से जोड़ा और यही विचारधारा बहिर्चेतना की तुलना में अन्तर्जगन की ओर मुड़कर उनकी आध्यात्मिक और दार्शनिक पीठिका को सुदृढ़ करती है। उनकी इस दार्शनिक पीठिका के निर्माण में वेदाङ्ग, उपनिषद्, पुराण, रवीन्द्र और अरविन्द दर्शन ने विशेष योग दिया। उनकी दार्शनिक दृष्टि प्रारम्भ में अनुराग, सौन्दर्य और जिज्ञासा की रहस्यमयी भावना के रूप में सामने आती है। किन्तु उत्तरोत्तर उसमें चिन्तन और विवेक की प्रधानता हो जाती है जो उन्हें क्रमशः मनस्तर पर ले जाती है, जहाँ उसमें भूतदृष्टि और आध्यात्म का सन्तुलन होता है और जिसे पन्त ने मानवता के लिए आवश्यक घोषित किया है।

महादेशी की गीत रचना में वाक्य और दर्शन का अद्भुत सम्मिश्रण है। दार्शनिक विचार से युक्त साहित्य जीवन के गम्भीर मूल्यों, उसकी उदात्त स्थिति और स्थिरता का प्रतीक होता है। दर्शन कवि को ज्ञानभूमि पर ले जाता है और अध्यात्म या रहस्य उसे अनुभूति प्रदान करता है और इसीलिए रहस्यवाद किसी भी प्रकार का

१ निराला, परिमल, पृ० २४।

२ सुमित्रानन्दन पन्त पल्लव, पृ० १५।

३ सुमित्रानन्दन पन्त ग्राम्या, पृ० ६९।

हो, किन्तुनी ऊँचाई पर तो अपनी चरम परिणति में तत्त्व-विश्लेषण और तत्त ज्ञासा का विषय नहीं बन सकता। वह मनोमय बोध से उद्भूत किन्तु मानरोप से पीछे प्रवाहित मध्यवर्ती अनुभूति है। रहस्यानुभूति से दर्शन की तत्त्वगमित दृष्टि लभित हो जाती है। दर्शन वाच्यमम बन जाता है, मानव व्यवहार के निकट का भविष्य बन जाता है। इसीलिए पश्चिम में रहस्यवाद की सौन्दर्य मोमासा का विषय माना गया है। यहाँ Absolute and Transcendentalism infinite आदि पारिभाषिक शब्द रहस्य से दम के ह जो प्येटो, प्लाटिनस से लेकर बाट, फ्रिटे, हीगल तथा बोसांके और मेडले तक नयी नयी व्याख्याओं में प्रस्तुत हुए।^१

महादेवी न दर्शन की वाच्य से सम्बन्धित कर उसे व्यापक रूप में देखा। उसका वाच्य आद्योपरान्त रहस्य भावना से युक्त है। असीम प्रिय से मिलन विरह-पूर्ण भावनाओं की प्रारम्भिक वाच्य रचनाओं में भावुतापूर्ण अभिव्यक्ति हुई है। मिलन की तीव्र आराधा के साथ विरह के प्रति आग्रह है। दण्डि मिलन की व्याकुल स्मृतियों के साथ मुक्ति के प्रति उपेक्षा भाव भा है। प्रकृति के वन-वन में अपने प्रिय की छवि देखने के लिए उनका जिज्ञासा ताव्रतम होती जाती है—'अलि कैसे उनको पाऊँ' की भावना अंत में—

गयन पथ से स्वप्न में मिल

व्यास मे पुल साथ मे खिल

प्रिय मुनी मे खो गया, अब दूत की किध देश भेजू।^२

मे परिणित हो जाती है।

भारतीय वाच्य चिन्तन और दर्शन का प्रभाव महादेवी पर स्पष्ट रूप से परिलभित होता है। उनके अपने शब्दों में—'नीहार का अधिकांश मेरे मँदिर होने से पहले लिखा गया है, अब उतनी कम विद्याबुद्धि से पार्श्वार्थ साहित्य के अध्ययन की कोई सुविधा न मिल सकना ही स्वाभाविक था। बगला न जानने के कारण उसकी नवीन वाच्यधारा से निकट परिचय प्राप्त करने के साधनों का अभाव रहा। ऐसी दशा में मेरी वाच्य जिज्ञासा कुछ तो प्राचीन साहित्य एवं दर्शन में सीमित रही और कुछ सतमुग के रहस्यात्मक आत्मा से लेकर छायावाद के कोमल कलेवर तक फन गई और बाद में उही सत्कारों के अनुकूल नवीन ज्ञान का अर्जन किया—'उस समय मिने हुए सत्कारों और प्रेरणा का मैंने कभी विश्लेषण नहीं किया है, इसलिए उनके सम्बन्ध में क्या बताऊँ। इतना निश्चित रूप से कह सकती हूँ कि मेरे जीवन

१ डॉ० राजेश्वर दयाल सक्सेना वाच्य दर्शन और सौन्दर्यबोध, पृ० ३५-३६, प्र० स० १६७६।

२ महादेवी वर्मा : दीपलिला, पृ० ८२।

ने वही प्रणह किया जो उसके अनुकूल था और आगे चलकर अध्ययन और ज्ञान की परिधि के विस्तार में भी उसे छोड़ा नहीं, वरन् उसमें नवीनता पाई ।^१

महादेवी को प्रभावित करने वाली विभिन्न दार्शनिक विचारधाराओं और चिन्तन को निम्न प्रकार से रखा जाता है—

(१) वैदिक साहित्य

भारतीय दर्शन का मूल वैदिक साहित्य की ही माना जाता है । वेद परिपक्व जीवन दर्शन के प्रथम हैं । महादेवी पर वैदिक साहित्य का अत्यधिक प्रभाव पड़ा । उन्होंने कई वैदिक उक्तियों को उपाया का रूप अन्वेषित किया है । समस्त वैदिक दर्शन का उद्देश्य अद्वैत की स्थापना है । महादेवी की रहस्यानुभूतियों का आधार वैदिक दर्शन का 'परमपुरुष' है जो निर्गुण, निराकार और सत्य, शिव, सुन्दर से युक्त है । वेदों में इसे इच्छा शून्य, धीर, अमृत स्वयम्भू, सव्यपक तथा अनन्त इच्छा-शक्ति सम्पन्न स्वीकार किया गया । वेद मनोपियों ने उसे 'प्रकृति' में आलौकिक कर उसे चेतन व्यक्तित्व प्रदान किया । महादेवी भी उस विराट सत्ता का 'हे सृष्टि प्रलय के विलीन' के रूप में सम्बोधन देती है । उस विराट से परिचय के लिए वे उत्सुक हैं—

हुआ ज्यो सूनपन का भान
प्रथम जिसके सर मे अम्भान
और किस शिल्प ने अनजान
विश्व प्रतिमा कर दी निर्माण ।^२

महादेवी पर वेदों का जो प्रभाव परिलक्षित होता है उसका कारण है— मनुष्य की प्रज्ञा की जैसी विविधता और उसके हृदय की जैसी रागात्मक समृद्धि वेद साहित्य में प्राप्त है । वह मनुष्य को न एकांगी दृष्टि दे सकती है न अधविश्वास ।^३

(२) उपनिषद् दर्शन

भारतीय दर्शन की प्रमुख आस्तिक विचारधारा का चरम रूप अद्वैत दर्शन के रूप में मिलता है । उपनिषदों में इसी अद्वैतवादी विचारधारणा का प्रतिपादन हुआ वैदिक मान्यताओं को स्पष्ट करते हुए उपनिषदों में ब्रह्मा, जीव और जगत् का स्वरूप, ब्रह्म प्राप्ति के उपाय आदि का वर्णन मिलता है । आत्मा-परमात्मा में सम्बन्ध का निरूपण विभिन्न रूपों के माध्यम से उपनिषदों में वर्णित हैं । श्वेताश्वेतरोपनिषद् में शरीर रूपी पीपल के पेड़ पर हृदयरूपी नीड़ में आत्मा-परमात्मा रूपी पक्षियों का

१ महादेवी वर्मा आधुनिक कवि, भाग-१, पृ० ३६, ३४ ।

२ रश्मि पृ० ६५ ।

३ महादेवी वर्मा महादेवी साहित्य, पृ० ६२ ।

चित्रण^१ कठोपनिषद् में घृष और छाया के माध्यम से आत्मा और परमात्मा का सम्बन्ध निरूपण आदि के द्वारा उपनिषदों ने आत्मा के अजर-अमर और अविनाशी रूप में चित्रित किया है। माण्डूक्योपनिषद् में आत्मा को ही ब्रह्म माना गया है^२

उपनिषदों के समान ही महादेवी ने भी ब्रह्म को अपानता का पर्याय मानकर अश्व अशी रूप में असीम और ससीम के सम्बन्धों का निरूपण किया—

(१) मैं तुमसे हूँ एक-एक
जैसे रश्मि प्रकाश
मैं तुमसे हूँ भिन्न-भिन्न
जो घन से तडित विलास।^३

(२) तुम विद्यु के बिम्ब और मैं
मुग्धा रश्मि अज्ञान
जिसे लोच लाते अस्तिरकर
कीतूहल के बाण।^४

उपनिषदों में मनोभौतिक जगत के अद्वैत सम्बन्धों पर गम्भीर चिन्तन हुआ है अतः अभिव्यक्ति (Expression) और प्रकाशन (Manifestion), प्रक्षेपण और प्रतिबिम्बन (Reflection), आभास (Appearance), यथार्थ (Reality), घनामूर्त (Concret), रूपांतरण (Transformation) के अतिरिक्त शान्त और अनन्त सम्बन्धी शाली के बहुवृत्त से प्रश्न उठाए गये हैं तथा उत्तर दिया गया है।^५ और इसीलिए प्रसिद्ध दार्शनिक शापेनहावर का कथन है—संसार में उपनिषदों के समान उपयोगी और उदात्त बनाने वाला अन्य स्वाध्याय नहीं। वे उत्कृष्ट ज्ञान के परिणाम हैं।^६

१ ॥ सुपर्वा समुद्रा सखाया
समान वृक्ष परिसस्वजाते
तयोरपि पिप्पल स्वाद्वय—
नन्वतयो अभि चाक शाति ॥६॥

—श्वेताश्वेतरोपनिषद् अध्याय—४

२ माण्डूक्योपनिषद्, श्लोक १ से ५ तक, पृ० २३४ से २३८।

३ रश्मि, पृ० ५७।

४ रश्मि, पृ० १।

५ डा० राजेश्वरदयाल सक्सेना काव्य दर्शन और शब्द सी-दय बोध, पृ० ७२।

६ In the world there is no study so beautiful and so elevation as that of upanishad
that are a product of the highest wisdom

—महादेवा साहित्य पृ० २६०

किन्तु महादेवी वर्मा अपने काव्य में अद्वैत को सम्पूर्ण रूप से स्वीकार नहीं कर पाती। दार्शनिक ऐक्य को स्वीकार करती हुई भी महादेवी वर्मा काव्य में द्वैत की स्थिति बनाये रखना चाहती है। उसका कारण है—दर्शा का द्वैत ही मेरी कविता में विरह की सत्ता पा सकता है। अद्वैत स्थिति लय हो सकती है किन्तु उस तक पहुँच जाने पर न कवि की अस्मिता रह जाती है न गीत की संभावना। यही कारण है कि वे जगह-जगह पार्यवय्य स्थापित करती है—

(१) तुम अमर प्रताप्ता हा मैं
पग विरह पवित्र का धीमा
आते आते मिट जाऊँ
पार्क न पय की सीमा ।^२

(२) वह सौरभ हूँ मैं जो उड़कर
कलिका में लौट नहीं पाता
पर बसिका के नाते ही प्रिय
जिसको जग ने सौरभ जाना ।^३

(३) बौद्धतम दशन

बौद्धधर्म दर्शन ने महादेवी की कृष्णा बहुत प्रकृति को सर्वाधिक प्रभावित किया। स्वयं महादेवी के शब्दों में—बुद्ध द्वारा प्रतिपादित धर्म के साथ भारतीय संस्कृति में एक ऐसा पर-परिवर्तन होता है जिसने हमारे जीवन की सब दिशाओं पर अपना अमिट प्रभाव छोड़ा और दूसरे देशों की संस्कृति को भी विकास की नयी दिशा दी ।^४

बुद्ध ने अपनी साधना और अनुभव से चार आर्य सत्यों की स्थापना की थी—

- १—सर्व दुःखम (सत्तार दुःखमय है)।
- २—दुःख समुदय (दुःख का कारण है)।
- ३—दुःख निरोध गामिनी प्रतिपद् (दुःख का नाश हो सकता है)।
- ४—दुःख निरोध गामिनी (दुःख के नाश के उपाय हैं)।

जीवन निश्चय ही वेदनापूर्ण है और बुद्ध का सिद्धान्त इसी के विरुद्ध

१ कादम्बिनी पृ० ७२, स० राजेन्द्र अवस्थी।

४ रश्मि पृ० २१।

३ नीरजा पृ० ८७।

४ महादेवी साहित्य।

औपधि स्वरूप है।^१ जन्म का अर्थ दुःख है, जरा का अर्थ दुःख है, रोग का अर्थ दुःख है, मृत्यु का अर्थ दुःख है - अप्रिय वस्तुओं की प्राप्ति न होना, यह भी दुःख है। जरा-मरण, राग-द्वेष, विषयध्यायी सत्य है। वे जीवन के वेमेलन के द्योतक हैं। असम्बद्धता की स्थिति स्वरूप है।^२ और ये सारे सत्य ही मनुष्य के जीवन को दुःख-पूर्ण बनाते हैं।^३

बुद्ध अपने चारों ओर बिखरे हुए दुःखों का अन्त करना चाहते थे। बुद्ध ने दुःख और क्षणभंगुरता को एक माना—'जिस वस्तु को हम बड़े प्रयत्न से प्राप्त करते हैं वह क्षण भर में अधिष्ठ नहीं ठहरती। पानी में बुबुबों के समान हमारे हृदय में वासनार्यें उठती हैं और जल हो जाती हैं। सब कुछ दुःखमय है क्योंकि सब कुछ क्षणिक है, निर्वाण में शांति है।'^४

बुद्ध का मुख्य उद्देश्य मानव को दुःख की समाप्ति सिखाना था और इसीलिए उनके अनुसार इच्छा न करना, तृष्णा का अन्त ही सुख है। इस दृष्टि से बुद्ध का दृष्टिकोण निराशावादी न होकर आशावादी है।^५ बुद्ध के सम्पूर्ण दर्शन को एक सूत्र में नित्य, दुःख, अनात्म में प्रस्तुत किया जा सकता है। अनित्य क्षणवाद का द्योतक है। इस सम्पूर्ण विश्व में किसी भी वस्तु की सत्ता क्षण से अधिक स्थायी नहीं है। प्रत्येक क्षण एक वस्तु नष्ट होती है, दूसरी उत्पन्न होती है, जीवन नश्वर है यहाँ कुछ भी स्थायी नहीं है।

१ The Buddha is the ultimate source of all the true knowledge and of salvation, for his doctrine, we must remember is not delivered for the sake of imparting knowledge on its own account, but as a remedy against the pain of life, which is inevitably miserable

—A B Keith Buddhist Philosophy, P 33

२ डॉ० राधाकृष्णन्—मौलम बुद्ध जीवन और दर्शन, पृ० ११

अनुवादक—राजेश्वर गुरु

३ A B Keith Buddhist Philosophy, P ७7

४ डॉ० देवराज दर्शन शास्त्र का इतिहास, पृ० १४६

५ "Buddha's chief aim was to teach men to and their misery, and that to the laid stress on the negation of the self in the sense that he recognized that for man to aim directly at the welfare of his self is the surest means of defeating the end of attaining that absence of desire which means, in the Buddhist view happiness" —A B Keith Buddhist Philosophy, P 57

होइ हमें की तरह महुँ-रो ने भी देना की शर्माइक महुँ-द दिया बरोरि
बेदना में गारे मरुत की एक दूध में बाँध रखने की लगन होगी है । महुँ-रो के
बाद में होइ दगा के प्रभाव के कारण शर्मना, दुःखना, दुःखनाद आदि की
भावनार्थ दृष्टिगत होगी है—

- (१) निरुताओं की मोह निग वा बन आता अब महुँ-नागर
आँसू से निग निग आता है किन्ता अरिपर है सगार ।^१
(२) रिना ? क्यों है देत
जीवन का बरदान ?

मोहार की प्रस्तावित विद्याया का समाधान रश्मि में मिलता है—

जाम हो निगवा हुआ बिजो
मुहारा की तो है उल्लास
पुरा माता की दिव्य खरीद
महो पीड़ा की पदनी गाँव ।^२

यात्रा में पूर्ण गानाकार क राशों में रश्मि के गीतों का गुनन हुआ है ।
जीवन की सामान्य भावनाओं में 'रश्मि' में वहाँ पीड़ा का सगर दिया वही पत्र में
एक लालच अलङ्कार अल्लास मोह भी निग है । मोहार में मोहिवरा के रागों
अग्रिम है किन्तु रश्मि में राशों की उदात्तता से रिना मोहोत्तर हो आता है । बहुत
और बेचन की अलङ्कार उदात्तता वरता हुई बनिविरो की बल की गता का एकेश
प्रकृति में मिलता है और वही वाक्य है कि रश्मि में प्रकृति जीवन्त हो गता है—

- (१) मेघों में बिछुट की छवि
दारी बनकर मिट आगे
आँसों की बिजबटी में
निगम में जीव न पाउँ ।^३
(२) गुम जात अनुरागि रश्मि में
अपन सो अल्लास
अनिग निवीदित वा गिरती थी
पूरों पर सम्मान ।^४

प्रतीकों और छवियों से व्यक्त ये गीत एक बिराट उदात्त के प्रति समर्पित है ।
रश्मि में बिचन और दर्शन की रूपरेखा निमित्त है । जीवन की सामान्यता, प्रकृति और

१ मोहार, पृ० ८ ।
२ रश्मि, पृ० ६६ ।
३ रश्मि, पृ० ५३ ।
४ वही ।

जीवन, सृष्टि रचना आदि दार्शनिक विषयों को बौद्ध दर्शन में 'निर्वाण' को प्रयुक्त किया गया है। यह निर्वाण मृत्यु अथवा उपनिषदों के अनुसार मृत्यु को पार जाने का मार्ग है—निरी मोत नहीं। बुद्ध की निर्वाण सम्बन्धी मान्यता के सम्बन्ध महादेवी लिखती हैं—'बुद्ध का निर्वाण भी जीवन के उपरांत कोई स्थिति न हो जीवन की ही ऐसी स्थिति जिसमें तृष्णा के क्षय से दुःख का क्षय हो गया है, पर दुःख का क्षय केवल अपने लिए नहीं है, इसी से बोधिचर्यावतार मिलता है—सर्व त्याग में निर्वाण है, मेरा चित्र उस स्थिति के लिए प्रस्तुत है। अतः सब कुछ धर्म करना उचित है। इस सबकी देना उचित है।'

किंतु ये मानना युक्तिसंगत नहीं है कि महादेवी पूर्णतया बौद्ध धर्म दर्शन ही प्रभावित हैं। महादेवी वर्मा निवृत्ति की नहीं, प्रकृति की गायिका हैं और कारण है कि बौद्ध धर्म दर्शन को उन्होंने अपने काव्य में नया जन्म दिया। बुद्ध का जहाँ निराशा, पलायन, वैराग्य पर आधारित है, वहीं महादेवी के वेदनादर्शन में आत्म आकर्षण और जीवन सधन की भावना व्याप्त है। स्वयं उही के शब्दों में—'मैं उस को दुःखमय बिलकुल नहीं मानती हूँ। मैं तो ईश्वर को मानती हूँ, आत्मा को मानती हूँ, परमात्मा को मानती हूँ जो दर्शन के लिए असत्य है जो कवि के लिए परम सत्य है।'

(4) सूफी प्राकृतिक रहस्यवाद और निर्गुण निराकार की दृष्टि का प्रभाव

सूफी कवियों ने प्रेममार्ग द्वारा अध्यात्म साधना की। सूफियों के अध्यात्म 'जल्लाह' की सत्ता सर्वोपरि होने पर भी उसके जलाल (ऐश्वर्य) की अपेक्षा उस रहस्य (कल्याणमय) रूप पर ही अधिक बल दिया गया। सूफियों ने अपने साधना के 'मारफत' की सत्ता दी और उस साधना की चार सीढ़ियाँ मानी—शराबल, तरीकत, हकीकत, कसल। महादेवी वर्मा ने भी विरह मार्ग से प्रेमोपासना की किंतु महादेवी ने प्रेमवत्त्व और सूफियों के प्रेमवत्त्व में स्पष्ट अंतर है—इस अंतर को स्पष्ट करते डॉ० विनय मोहन शर्मा लिखते हैं—उनमें (महादेवी में) प्रेमवत्त्व का प्राधान्य होने से उन्हें सूफियों कहने का साहस किया जाता है, पर सूफियों की आध्यात्मिक श्रेणियों और परम्पराएँ हैं। महादेवी के काव्य में उनकी खोज करना उनमें प्रकाशित प्रेमवत्त्व को भी अग्राह्य बनाना है। उनके काव्य को सूफियों से प्रभावित करना भी उनका उपहास करना है।

सूफी कवियों की भाँति सारे विश्व में अपने 'प्रिय' का आभास पाते हुए भी महादेवी का मार्ग उनसे भिन्न है क्योंकि इस्लाम के एनेश्वरवाद में भाव की श्रद्धा के

१ महादेवी वर्मा सप्तदा, पृ० १२।

२ डॉ० मनोरमा शर्मा महादेवी के काव्य में जालित्य विधान, पृ० २२।

३ डॉ० विनय मोहन शर्मा काव्य, कला और जीवन दर्शन, पृ० ६४।

लिए स्थान नहीं। प्रकृति भी इतनी विविध रूपी और समृद्ध नहीं कि मनुष्य के भाव जगत का व्यापक आधार बन सके।^१

सत्काव्य में निर्गुण निराकार की उपासना है किन्तु वह योग और साधनात्मक घरातल की है। महादेवी ने दार्शनिक चिन्तन पर ब्रह्म को स्वीकार किया जबकि सन्तों ने साधनात्मक अनुभूति के स्तर पर ब्रह्म को ग्रहण किया। वास्तव में महादेवी की काव्यानुभूति प्रवृत्ति मूलक और निवृत्तिमूलक वेदना दर्शन में निहित है जो सगुण साकार और निर्गुण निराकार की द्वय अद्वय श्रुतता से जुड़ा हुआ है। महादेवी वहाँ यहाँ एक और निर्गुण कवियों से भिन्न है वही व सगुण कवि और रहस्यवादी में अन्तर स्पष्ट करती हैं—सगुण मायक हमारे साथ-साथ जीवन की रागिनी सुनाता और पथ बताता हुआ चलता है पर रहस्य का अव्ययक कहीं दूर अन्धकार में खड़ा होकर पुकारता है—चले आओ, थकना हार है, रुकना मृत्यु है।^२

(५) वैष्णवी रागात्मकता का प्रभाव

वैष्णव सन्तों की भाँति ही महादेवी को 'परमसत्ता' की कृपा पर अटूट विश्वास है और इसीलिए साधनाजय बधन और कष्ट भी उन्हें प्रिय लगने लगते हैं—क्यों मुझे प्रिय हो न बधन। आत्मा-परमात्मा के माधुर्य भावमूलक सम्बन्ध को स्वीकार करती हुई महादेवी आत्मविसर्जन के लिए प्रस्तुत होती है, उसका कारण है एक सीमा दूसरी सीमा में अभिव्यक्ति चाहती है। एक अपूर्ण व्यक्तित्व पूर्ण व्यक्तित्व के स्पर्श का इच्छुक है। भक्त विवश सीमाबद्ध है और इष्ट परमतरव की पूर्ण अभिव्यक्ति के लिए स्वेच्छा से सीमाबद्ध है पर है तो दोनों सीमाबद्ध ही। ऐसी स्थिति में उनके बीच में सभी मानवीय सम्बन्ध सम्भव है पर माधुर्य भावमूलक सम्बन्ध तो लौकिक प्रेम के बहुत निकट आ जाता है क्योंकि लौकिक प्रेम के परिष्कृततम रूप में प्रेमपात्र भी परमतरव की अभिव्यक्तियों में पूर्ण अभिव्यक्ति बन जाने की क्षमता रखता है।^३

उपर्युक्त दार्शनिक विचारधाराओं के अतिरिक्त महादेवी पर संस्कृत काव्य के प्रमुख कवि बालमीकि, कालिदास, भवभूति, अश्वघोष, जयदेव आदि के साहित्य का भी प्रभाव पड़ा। 'सप्तशती' में उन्होंने उपर्युक्त संस्कृत कवियों की लालित्यपूर्ण रचनाओं की हिन्दी में अनुदित किया। संस्कृत काव्यों के अतिरिक्त 'प्रकृति' पर आधारित 'सर्ववादी' दर्शन भी महादेवी काव्य में उपलब्ध है।

छायावाद में प्रकृति एक अनिवार्य उपकरण है इसे महादेवी वहाँ दर्शनों के सर्ववाद पर आधारित मानती हैं—जहाँ तक भारतीय प्रकृतिवाद का सम्बन्ध है वह दर्शन के सर्ववाद का काव्य में भावगत अनुवाद कहा जा सकता है। जहाँ प्रकृति दिव्य

१ महादेवी साहित्य, पृ० २५७।

२-३ महादेवी साहित्य—पृ० २६०, २५२, स० ओकार शरद।

शक्तियों का प्रतीक बनी उसे जीवन का सजीव सगिनी बनने का अधिकार भी मिला, उसने अपने सौंदर्य एवं शक्ति द्वारा अखण्ड और व्यापक परमत्व का परिचय भी दिया और वह मानव के रूप का प्रतिबिम्ब और भाव का उद्दीपन बनकर भी रही ।^१ यह सर्ववाद महादेवी की समस्त मानवतावादी अनुभूतियों का आधार है। डॉ० कमलाकांत पाठक के शब्दों में 'उनकी वृत्तियाँ सूक्ष्मसत्य का इस प्रकार प्रत्यंगीकरण करती हैं कि सर्ववाद उन्हें लोक बाह्य हो जाने से बचाये रखना है ।'^२

ब्रह्माण्ड व्यापी सूक्ष्मतम स्तर का ही चित्रण महादेवी के काव्य में गृहीत सर्ववाद है। सम्पूर्ण विश्व में अनन्त चेतना का प्रसार होने के कारण महादेवी सर्वात्मवाद की अनुभूति करती है। इसीलिए महादेवी ब्रह्म तथा जीवात्मा, जीवात्मा तथा प्रकृति में किसी भी प्रकार का भेद नहीं रखती।

यह अभेदत्व वह उदात्त कल्पना है जिससे वे प्रत्येक कण में अपना ही स्पर्शन देखती हैं—

- (१) मैं भीरु भरी दुःख की बदली
स्पर्शन में बिना निस्पन्द बसा ।
कन्दन में आहत विश्व हँसा ।^३
- (२) रंगों के बादल मिस्तरण,
रूपों के शत शत बीधि भय,
विरणों की रेखाश्रु में भर
अपने अनन्त मानस पट भर
तुम देते रहते हो प्रतिफल
जाने कितने आकर मुझे
हर छवि में कर सागर मुझे ।^४

इसके अतिरिक्त विवेकानन्द, महात्मा गांधी तथा जार्ज सम्राजी विचारधारा का प्रभाव भी महादेवी पर पड़ा। पश्चिमी विचारधाराओं में प्रमुख रूप से हीगेल और शापेनहायर का प्रभाव महादेवी पर देखा जा सकता है। जर्मन दार्शनिक हीगेल ने विवेक की अत्यधिक महत्व दिया। हीगेल के सिद्धान्तानुसार जो विवेकयुक्त है वह वास्तविक है तथा जो वास्तविक है वह विवेकयुक्त है। हीगेल ने आत्मा (Spirit) की सत्ता स्वीकार की और उस निरपेक्ष, पूर्ण एवं स्वतन्त्र कहा है। हीगेल का मत शंकर और रामानुज के मतों से मिलता-जुलता है। हीगेल के दृष्टमूलक समत्ववाद

१ महादेवी साहित्य, पृ० २१८ ।

२ डॉ० कमलाकांत पाठक महादेवी अभिनन्दन ग्रंथ ३४ ।

३ सांध्यगीत (मामा), पृ० २३ ।

४ दीपमिता, पृ० १३१ ।

को अभेदवाद या विशिष्टाद्वैत सिद्धान्त भी कहा जा सकता है। महादेवी के सुख-दुःख के समन्वयात्मक दृष्टिकोण पर हीगेल का प्रभाव देखा जा सकता है।^१

हीगेल ने जगत को 'सत्य' रूप में स्वीकार किया। महादेवी भी जगत को 'सत्य' मानती है। हीगेल ने प्रेम के आध्यात्मिक सौंदर्य को व्यक्त किया और महादेवी भी इसी तरह का उद्घाटन करती हैं। हीगेल का अनेकता में अनुस्यूत एकता का सिद्धान्त महादेवी को भी मान्य है।

शापेनहावर को भारतीय औपनिषदिक ज्ञानधारा और गौतम बुद्ध के सिद्धांतों ने अत्यधिक प्रभावित किया। बुद्ध की भाँति शापेनहावर ने भी जोधन को दुःखमय स्वीकार किया—मनुष्य के लिए सबसे बड़ी बात तो यही हो सकती है कि वह यहाँ जन्म ही नहीं लेता।^२ शापेनहावर का दुःखवाद निराशापूर्ण है इसके विपरीत महादेवी वेदना की शाश्वत और मंगलमय मानकर उसे कर्ममय बनाती है। महादेवी के काव्य में निराशा के लिए कोई स्थान नहीं है।

'नीहार' (१९३०) महादेवी के काव्य-पथ का प्रथम चरण है। इसके पूर्व विभिन्न पत्रिकाओं में छिट-पुट कवितार्य प्रकाशित होती रही हैं। पर उनमें एक सम्बद्ध निचाराधारा का प्रभाव रहा। 'नीहार' छायावादी शैली में रचित सौष्ठवम भावानुभूतियों का प्रकाशन है। अनुभूति प्रधान गीति रचना होने के कारण 'नीहार' में चित्तन व दर्शन के लिए अवकाश नहीं है। उसमें कुतूहल मिथित जिज्ञासामयी भावनाओं को अभिव्यक्ति प्रकृति के माध्यम से हुई—

डुनकते आँसू सा सुकुमार
बिखरते सपनों सा अज्ञात
चुराकर उपा का सिंदूर
मुस्तुराया जब मेरा प्रात
सुनहला प्याला साया कौन ?^३

नीहार में अनन्त प्रिय के प्रति तडफन, विस्मय और मिलन की आकांक्षाओं की माधुर्यपूर्ण अभिव्यक्ति हुई—

(१) कसे बहती हो सपना है
अलि ! उस मूक मिलन की बात
भरे हुए अब तक फूलों में
मेरे आँसू उनके हास।^४

१ Bernard Bosanquet A History of Aesthetic, P 245, 1956

२ रामचन्द्र दत्तात्रेय उपनिषद् दर्शन, पृ० १८२।

३ नीहार, पृ० १२।

४ वही, पृ० १५।

- (२) मुलमे विदित्त असोर
उमाद मिना दो अपना
ही नाच उठे जिसको छू
मेरा नहा सा अपना ।^१
- (३) प्रतीगा में मतवाले नैन
उठेंगे जब सौरभ के साथ
हृदय मेरा होगा नीरव आह्वान
मिलोगे क्या सब है अनाथ ।

‘नीहार’ में अलौकिकता के सूक्ष्म सन्नेहो के बीच लौकिक प्रणय के स्थूल सन्नेह भी स्पष्ट रूप से मिलते हैं—

जो तुम आ जाते एक बार
कितनी बरुणा कितने सदेव
पथ में बिछ जाते बन पराग
गाता प्राणों का तार तार
अनुराग-भरा उमाद राग ।^२

‘नीहार’ में ससार और जीवन के प्रति दुःख और निराशा की भावना भावुकतापूर्ण ढंग से अभिव्यक्ति हुई है। यही बदना किसी दर्शन या सिद्धांत के रूप में नहीं है—

- (१) सखे ! यह है माया का देश
क्षणिक है तेरा मेरा सग
यहाँ मिल काँटों में बधु
सजीला सा फूलों का रंग
न भूला है प्यारे जीवन ।^३
- (२) भुला डालो गीते की साध
मिटो डालो बीते का लेश
एक रहने दना यह ध्यान
क्षणिक है यह मेरा परेश ।^४

१ नीहार, पृ० ३८ ।

२ वही, पृ० ४ ।

३ वही, पृ० ८६ ।

४ वही, पृ० ५७ ।

५ वही, पृ० ६३ ।

नीहार में जिस लौकिक वेदना की अभिव्यक्ति हुई है वह अनुभूतिमय है, किन्तु यही अनुभूति जहाँ अलौकिक रूप में अभिव्यक्ति हुई है वहाँ चिन्तन का हृत्ता सस्पर्श है जो आगे चलकर उनकी काव्य कृतियों में परिपक्व रूप में मिलता है। 'रश्मि' में आकर 'नीहार' की आत्मविबोली एक दृष्टिकोण का रूप ले लेती है। अन्तःपथ खोजना नहीं है, पथ की रूपरेखाएँ स्पष्ट-सी होने लगती हैं, परिचय-प्रेम में परिवर्तित हो जाता है। 'रश्मि' के गीत अन्तर्मन की सृष्टि है, इसमें उस सौंदर्य भावना का चित्रण है जहाँ आकुलता का स्थान विश्वास ने ले लिया है। अन्तर्मुखी फलक पर जीवन के रागात्मक पथ 'रश्मि' में चित्रण होने हैं।

'प्रिय' के अतिरिक्त अलि के प्रति, पपीहा के प्रति समाधि आदि स्वतंत्र विषयों पर गीत है। व्यष्टि और समष्टि की ओर सनेत्र 'रश्मि' में ही प्रथम बार मिलता है—

बह दे माँ क्या देखूं
खिलती कवियों का
प्यासे सूखे अग्रों को
तेरी बिर भीवन सुपमा
या जर्जर जीवन देखूं।^१

'रश्मि' में महादेवी ने ब्रह्म और ससार के सम्बन्ध सूत्र का उदघाटन इन शब्दों में किया है—मनुष्य में जड़ और चेतना दोनों एक प्रगाढ़ आलिंगन में आबद्ध रहने हैं। उसका बाह्यकार पापिन सीमित ससार का भाग है और अतर्गतन अपाधिक असीम—का एक उसकी विश्व में बाँधी रहता है तो दूसरा उसे कल्पना द्वारा बढाता ही रहना चाहता है किन्तु जड़-चेतन के बिना विश्वास शून्य है और चेतन जड़ के बिना आकार शून्य। इन दोनों की क्रिया-प्रतिक्रिया ही जीवन है—^२

घारा की जड़ता उर्वर बन
प्रकट करती अपार जीवन
उसी में मिलते थे द्रुततर
सोचने क्या नवीन अक्षुर ?^३

वास्तव में रश्मि के गीत भावोत्कर्ष की समर्थ अभिव्यक्ति है। सनेत्र और प्रतीकों में बँधे इन गीतों में वेदना अपने प्रमायोत्पादक, लयात्मक और भावात्मक रूप में व्यजित हुई है।

महादेवी वर्मा के अनुसार कविता सबसे बड़ा परिग्रह है क्योंकि वह विश्वमात्र है

१ रश्मि, पृ० ४६।

२ रश्मि, अपनी बात, पृ० ३।

३ रश्मि, पृ० ६१।

वे प्रति स्नेह की स्वीकृति है। नीरजा, साध्यगीत और दीर्गश्लोका इसी कथन के अनुरूप हैं।

नीरजा में साधना की प्राणवता तथा असीम के प्रति अनुराग की भावना अतिरिक्त मुखर हो उठी है। नीहार की अलहद कल्पनाएँ, रश्मि का जिज्ञासाभूलक चितन नीरजा में अनुभूति और चिंतन के साम्य से निखर उठते हैं। नीरजा में धाकर जीवन, मृत्यु, सुख दुःख और ससार की विषमताओं पर विचार करते हुए कविप्रभो जन मौलिक विचारों पर पहुँची है वह अस्तिष्क से उतरकर हृदय पर छा गये हैं और इसी में उनकी अस्पष्टता जाती रहो है।^१

नीरजा में प्रिय से तादात्म्य की स्थिति है। प्राकृतिक क्रिया-व्यापारों में असीम की अनुभूति अधिक उपलब्ध है—

सिहर-सिहर उठता सरिता उर
खुल खुल पड़ते सुमन सुधा भर
मचन-मचल आते पल फिर-फिर
सुन प्रिय की पदचाप हो गयी
पुलकित यह अवनी ।^२

‘नीहार’ का उपासना भाव ‘नीरजा’ में और अधिक स्पष्ट और समय रूप से व्यक्त हुआ—

- (१) तुम मुझमें प्रिय फिर परिचय क्या ।^३
(२) क्या पूजन क्या अर्चन रे
उस असीम का सुन्दर मेरा लघुतम जीवन रे ।^४

नीरजा की भावानुभूतियों में जग के विपाद की अधुर्कणों से घीने की उज्ज्वल भगल कामना है जो हृदय की मुक्ततावस्था की प्रतीक है। चिन्तन की सृजन भावाभूमि में अतर्जगत की वेदना विश्व की व्यापकता को अपने में समाहित करने के लिए सज्जित है। वेदना की इस अखण्डता में सघर्षों और असाधनों के बोध भी स्वल्प की दृष्टि है—

मधुर मधुर मेरे दीपक जल
युग युग प्रतिदिन, प्रतिक्षण, प्रतिपल
प्रियतम का पथ आलोकित कर ।^५

१ डॉ० रामरतन मदनगार महादेवी वर्मा, पृ० १२७ ।

२ महादेवी वर्मा नीरजा, पृ० १३ ।

३ महादेवी वर्मा यामा, पृ० १५६ ।

४ वही, पृ० १८६ ।

५ नीरजा, पृ० ३४ ।

साध्यगीत निर्वैयक्ति घरातल पर बेइना की साधना का काव्य है। जीवन की सम-विषम, उल्लास, विषाद, सुख-दुख की सरसतावादी दृष्टि, साध्यगीत में उपलब्ध होती है। सुख-दुःख के सामञ्जस्य ने 'प्रिय' का विषय बनकर सामान्य बनाया और अनुभूति की प्रगाढ़ता ने उस प्रिय को घरा पर अतिरिक्त किया। 'साध्यगीत' ब्रह्मविज्ञान की एकांत साधना का प्रतीक है। उसमें साध्य गगन की सीढ़ी ब्रह्मविज्ञान का जीवन क्षितिज विराग और धीतराग के भावा से समन्वित हो उठता है।

प्रिय ! साध्यगगन

मेरा जीवन

यह क्षितिज बना दुःखता विराग

नभ अरुण-अरुण मेरा सुहाग

छाया की काया धीतराग

सुधि भीने स्वप्न रगीले घन ।^१

कवि काव्य-मौल्य के माध्यम से सत्य के उभ पक्ष को सामने लाता है जो सुन्दर और शिव से समन्वित है। महादेवी जमी सत्य की काव्यात्मक घरातल पर प्रस्तुत करती है—

हूँटगी ब्रह्म तेरी समाधि ।

मेरे जीवन का आज भूष ।

तेरी छाया से हो मिलाप ।

मन ले ब्रह्म की साह नाप ।

उर मे पावन हृग मे विहान ।^२

साध्यगीत की चिन्तनरक विज्ञासा में ब्रह्म की सत्यता का स्वीकार है। अद्वैतवादी दशन पर आधारित साध्यगीत की पक्तियों में जीवन का उत्साह और सौन्दर्यपूर्ण दृष्टि अत्रि उपनन्द है—

हार भी तेरी बनेगी,

मानिना जय की पताका,

राख क्षणिक पतंग की है,

अमर दीपक की निशानी,

है तुझे अगर शय्या पर,

मृदुल कनियाँ बिछाना,

जाग तुझका दूर जाना ।^३

१ साध्यगीत, पृ० १७ ।

२ साध्यगीत, पृ० १८ ।

३ साध्यगीत, पृ० ८४ ।

साध्यगीत सर्वत्मवादी दृष्टि को व्यक्त करने वाला काव्य है। यहाँ व्यथा में धुलन का भाव कम, व्यथा-को सुख मिथी समझकर जीने का भाव अधिक है। कथ्य और शिल्प की दृष्टि से साध्यगीत प्रगीत काव्य के इतिहास की अद्भुत उपलब्धि है।

अनुभूति कोष का अपूर्णकलश हो जब निज की परिधि में परामापन मिटाकर स्वयंको अपने में समेट लेता है तब उच्चतर परिणतियाँ में अह का उद्घोष नहीं करना उससे व्यापक अह में आत्मसात समूची मानवता के ऊर्जस्वित स्वर स्पन्दित होते हैं। दूसरे शब्दों में व्यक्ति नहीं करना व्यष्टि में समाहित समष्टि मुखर हो उठती है। 'दीपशिखा' महादेवी के समष्टि भावबोध की वह ज्योति है जो ध्यष्टिगत विपाद, घुटन और तम को मल्टकर सार्वजनिक कल्याण की ओर अग्रसर करती है। 'तमसो मा ज्योतिर्गमय' की भावना से युक्त 'बहुजन हिताय' की कामना लेकर दीपशिखा विश्वप्रेम की सात्विकता पर आधारित है।

१९४२ में जब दीपशिखा का प्रकाशन हुआ उस समय भारत में नवीन क्रांति के स्वर घोषित हो रहे थे। गांधी के महाभियान के सदर्भ में देश जागरण के पथ पर अग्रसार हो रहा था और यही कारण है कि दीपशिखा में अध्यात्म की अपेक्षा जागरण का शब्दनाद अधिक है। 'विरहनिशा' में 'दीप' को प्रहरी बनाकर युगाधकार की समाप्ति की चेष्टा है—

रजत, शख-पडियाल स्वर्ण बशी-बीणा स्वर,
गये आरती बेला को शत शत सय से भर,
जब था कल कठा का मेला,
बिहसे उपन निमिर या बेला,
अब मन्दिर में इष्ट अवेला,
इसे अजिर का शूय गलाने को गलने दो।^२

'इस अजिर का शूय गलाने को गलने दो — लौकिक सीमा से परे कवयित्री प्रत्येक स्वर को विश्वस्वर में मिला देने को उत्सुक है। यहाँ तक कि अब विरह निशा की समाप्ति के प्रति जिज्ञासा भी समाप्त हो जाती है—

मैं क्यों पूछूँ यह विरह निशा।
कितनी धीमी क्या शेष रही ?'^३

दीपशिखा में चिन्तन के उच्चतम सापान पर पहुँचकर प्रश्न, शकाशा और जिज्ञासा की समाप्ति हो जाती है और प्रश्न जीवन के स्वयं मिट आज उतरकर मैं —

१ श्रीमती शचीरानी गुर्दे साहित्यदर्शन, पृ० १३२।

२ दीपशिखा, पृ० ६१, अष्टम संस्करण, सं० २०३२ वि०।

३ दीपशिखा, पृ० ११६, अष्टम संस्करण, सं० २०३२ वि०।

कहकर कवयित्री समर्पण की उस भूमि पर पहुँच जाती है जहाँ बाह्य भेदों की समाप्ति पर भावनामें सुख, आनन्द और उत्साह में पर्यवसित हो जाती है—

धूम में अब बोलना क्या
 सार में अब तोलना क्या
 प्रातः हस रोकर गिनेगा
 स्वर्ण ही कितने चुके पल
 दीप रे तू जल अकम्पित ।^१

महादेवी के पूर्ववर्ती और परवर्ती काव्य में स्पष्टतः अंतर है किन्तु उनके समूचे साहित्य में मानवतावादी और दार्शनिक चिंतन की सूक्ष्म रेखा अंकित है। 'नीहार' की कौतूहलमयी जिज्ञासाओं के बीच आत्मा, परमात्मा, प्रकृति तीनों की स्वीकृति है। क्षणभंगुरता, स्वाधर्म्यता के बीच वेदना और दुःख की भावना पृष्ठाधार रूप में उपस्थित है। रश्मि में आत्मा और प्रकृति का झुकाव परमात्मा की ओर हो जाता है। 'नीरजा' में आत्मा की अछड़ता घोषित है। साध्यगीत में सुख-दुःख के सामंजस्य के बीच समष्टि कल्याण-बोध प्रमुख है। 'नीर भरी दुःख की बदली' बन जनकल्याण, जनमागल्य की भावना अभिव्यक्त हुई। दीपशिखा में यही भावना प्रमुख स्वर बन जाती है। महादेवी अपनी सम्पूर्ण कृष्ण भावना की सार्थकता इसी में मानती है—

पग न भूले एक पग भी ।
 घर न खोये सधु विहग भी ।
 स्निग्ध ली की तूलिका में ।
 आँक सबकी छाँह उज्जवल ।

महादेवी के अनुसार वेदना के दो रूप हैं—एक वैयक्तिक विषाद और दूसरा सामाजिक कष्ट। उनके अनुसार यह कष्ट ही भारतीय काव्य जीवन से व्यक्तियों को जोड़ती है। कवयित्री के लिए कष्टाकारण है। मानव जब सम्पूर्ण विश्व के साथ अपना सादात्म्य स्थापित करता है तब बाह्य विश्व की छोटी सी छोटी घटना भी उसे उद्वेगित कर जाती है, वह हमारी अनुभूति में कष्ट की असंख्य सहरियाँ उठाने में समर्थ होती है और दूसरी ओर दार्शनिक प्यास से अपनी स्थूली सीमा की अपूर्णता को पूर्ण न कर पाने का वियोग वेदना का कारण बनता है। कभी-कभी वैयक्तिक विषाद और बाह्य कष्ट की सीमाएँ एक दूसरे में खो सी जाती हैं।

छायावादी काव्य का एक प्रमुख गुण है—स्वत्व ! जहाँ कष्टा होगी वहाँ स्वत्व भी होगा। महादेवी भी स्वीकार करती हैं कि छायावादी काव्य व्यक्तिगत स्वानुभूति प्रधान होने से वैयक्तिक उत्साह विषाद का सफल माध्यम बना लेकिन इस

विपाद में व्यतिरिक्त दुःखा का प्रगटीकरण न होकर शाश्वत ब्रह्मा की ओर संकेत है जो जीवन को सत्र बार से स्पष्ट कर एक स्निग्ध उज्ज्वलता देती है। महादेवी का साहित्य इसी शाश्वत ब्रह्मा का साहित्य है। नोहार, रश्मि, नीरजा, साध्यगोत, दीपशिखा के अतिरिक्त स्मृति की रेखाएँ, अतीत के चरित्र, श्रद्धा की कठियाँ जैसी गद्य रचनाओं में उनकी यही विचारधारा अविराम दृष्टिगोचर होती है। गद्य महादेवी के विचारों के शाना की परिपूर्ण वाणी है, जिसका सक्षय करणा और संवेदना की जागृति है।

वास्तव में वाक्य के मूल्य राग और प्रयुक्ति की सृष्टि हुआ करता है जबकि दर्शन के मूल्यों में निवृत्ति के आधार स्पष्टतया मुख्य हात हैं किन्तु दर्शन निरपेक्ष नहीं रहना वह समष्टि भावबोध के रूप में मानवीय सत्सृष्टि का सामान्य आचरण हो जाता है। इसीलिए श्रीकृष्ण में न केवल जीवन की भव्यता है बल्कि समूची सत्सृष्टि के उच्चतर आध्यात्मिक मूल्यों का उद्घाटन भी दिखाई देता है। फिर वदना की तो महादेवी ने जीवन की उच्चतम भूमिका पर स्वीकार किया है—दुःख मेरे निकट जीवन का ऐसा वाक्य है, जो सारे ससार का एक सूत्र में बाँध सकने की क्षमता रखता है—हमारे असंख्य सुख हम चाहे मनुष्यता की पहली सीढ़ी तक भी न पहुँचा सके, किन्तु हमारा एक बूढ़ आँसू भी जीवन को अधिक मधुर अधिक उर्वर बनाये बिना नहीं गिर सकता।^१

अतः वेदना के माग से जीवन की पूर्णता का व्यक्त करना महादेवी की काव्य-प्रक्रिया का एक सहज रूप है। वेदना के माग से जीवन से विरत नहीं हुई है, बल्कि व समूचे का सस्पृश करती है।

लौकिक स्वर पर भले, ही। वदना साधन, माग अथवा भाव की एक प्रणाली हो किन्तु दर्शन के स्तर पर वेदना मूल्य रूप-हो जाती है,—उत्तका-Universalisation हो जाता है और वह शुद्ध रूप में शाश्वत जीवन का आधार ले लेती है। महादेवी ने, जिन मूल्यों को उद्घाटित किया है वे अपने शुद्ध और सार्वजनिक रूप में जीवन की शाश्वत अभिव्यक्ति करने वाले हैं। अतः वेदना-मार्ग भी है, कसौटी भी है और मूल्य भी है।

महादेवी ने अपने समूचे गद्य में अपने इस वेदना मार्ग की भरपूर व्यवस्था की है और, व जैसी न केवल बौद्ध धर्म दर्शन का दुःख, दुःख के कारण और निवारण तक सीमित रखती है। बल्कि—बौद्ध दर्शन, का निवृत्तिमूलक अथवा विरागात्मक रूप को। अस्वीकार कर उसकी रागात्मकता और—जीवन धारणाओं को छोड़, उसी प्रकार स्वीकार करती है, जिस प्रकार श्रीगुरुदेव स्वोक्त म—स्वीकार किया गया है। वेदना मार्ग से अस्तित्व की चिन्ता प्राथमिक हो जाती है और नियति सम्बन्धी धारणा सबल

रूप में उपस्थित हो जाती है। यह अस्तित्व चिन्ता महादेवी के काव्य परिवेश में व्यक्ति और प्रकृति के सम्बन्धों में गहरी उतरती हुई रहस्यवादी और आध्यात्मिक हो जाती है। और इसी दृष्टि से महादेवी ने परिवर्तन प्रक्रिया का, नश्वरता का, क्षण भंगुरता का विश्लेषण किया है किन्तु चूँकि उन्होंने जीवन को अस्वीकार नहीं किया है इसलिए यह परिवर्तन, क्षण भंगुरता, नश्वरता, प्राकृतिक आवरण और नियम के अन्तर्गत ही है। ये क्षण-प्रतिक्षण की गति के द्योतक हैं।

चूँकि महादेवी की अस्तित्व चिन्ता और नियति धारणा में वेदनातत्त्व आधार रूप में है इसीलिए समूची जीवन दृष्टि की, जीवन-मान्यताओं की कसौटी वेदना हो जाती है और महादेवी ने श्रेष्ठ मनुष्य बनने के लिए तथा मनुष्य में सही अर्थ समाहित करने के लिए वेदनानुभूति का, उसी संवेदनशीलता का यत्र तत्र बराबर विश्लेषण किया है जो सूक्ष्म और विराट लौकिक और अलौकिक को जोड़ती तथा उसमें अन्तर्व्याप्त रहती है।

महादेवी वर्मा का काव्य आत्मपरक होत हुआ एक उदात्त मनोभूमि पर विस्तार पाता है। व्यक्तिवादी स्तर पर जहाँ उनका काव्य एकात्मिक, लौकिक है वही उदात्त भूमि पर अलौकिक हो जाता है। व्यक्ति उर्जस्विकरण और उदात्तीकरण की प्रक्रिया में वे दर्शन को स्वीकार करती है और आत्मस्थ का प्रकृतित्व बनाती है। चूँकि महादेवी का काव्य वेदनापरक है अतः ऐसा करत समय व सहज बोधव्यता के मार्ग को अपनाती है अर्थात् जागतिक जीवन की विषमताओं और कार्यपद्धतियों से विमुख होकर एकात्मिक भूमि को प्राप्त करती है। प्रगतिवाक्य की रचमिता होने के कारण उनकी वेदना, आत्मपरक और स्वानुभूतिमय है, किन्तु कुण्ठित अथवा पलायनवादी नहीं है। उसमें जीवन की सावजनितता अथवा सामायीकरण है जो उनकी वेदना में मागल्य प्रगट करता है और आनन्दवादी सौन्दर्यबोध प्रदान करता है।

काव्याभिव्यजना

रचना एक चेतनायुक्त सजीव प्राणी सदृश्य होती है, जिसका अपना पूर्ण जीवन होता है। पश्चिम के नव्य समीक्षकों ने काव्यकृति को स्वायत्त और स्वनिष्ठ के रूप में स्वीकार किया। काव्य एक ऐसी इकाई है जिसके विभिन्न अंगों में एक आध्यात्मिक अन्तर्सम्बन्ध होता है। कविता आंगिक है इसका तात्पर्य है कि वह एक प्राकृतिक विकास (Natural Growth) है और इसलिए उसमें Conscious Craftmanship के विरुद्ध Spontaneity पर बल दिया जाता है जिसमें अंशों की पूर्णता का महत्व होता है।¹ हबर्ट रीड ने Organic Form को परिभाषित करते हुए लिखा है—When a work of art has its own inherent laws, originating with its very invention and fusing into one vital unity both structure and content then the resulting form may be described as organic.²

इसी प्रकार श्लेगल ने आंतरिक विकास की पूर्णता के रूप में Organic Form को परिभाषित किया—Organic form is innate, it unfolds itself from within and acquires its determination along with the complete development of the Germ.³

Living यह Form रूप विधान की सजीवता या जीवित रचनादृष्टि है जिसमें सृजन की मनोवैज्ञानिकता (Psychology of Creation) तथा अवचेतन के प्रवृत्त व्यापार (Unconscious natural Process) का सिद्धान्त प्रतिपादित होता है। पश्चिम में काव्य के निर्धारित तत्वों के रूप में Content और Form अथवा मीनिंग (अर्थ) को स्वीकार किया जाता है। उसी प्रकार भारतीय संस्कृत काव्यशास्त्र में शब्द और अर्थ को काव्य के तत्व मानकर काव्य की परिभाषा दी गयी।

- 1 The Idea of a poem as an organism suggests first that it is a natural growth, and so emphasizes spontaneity against conscious craftmanship. It also suggests the subordination of parts to the whole the typical 'Organic' character that the parts have meaning only in relation to the whole.

Grahan Hough An Essay on Criticism, P 159

- 2 Herbert Read Collected Essays in Literary Criticism, P 19

- 3 Grahan Hough An Essay on Criticism, P 159

भारतीय रस सिद्धान्त में शब्द और अर्थ सहित भाव के रूप में काव्य को स्वीकार किया गया है। भामह ने जो कि (अलंकार सम्प्रदाय के हैं) 'शब्दार्थो सहितो वहकर काव्य को परिभाषित किया।' भारतीय काव्यशास्त्र में शब्द और अर्थ को अलग-अलग व्यावहारिक विवेचना भी प्राप्त है पर शब्द और अर्थ के अभिन्न साहचर्य का ही सत्यत आचार्यों ने मान्य किया है क्योंकि वे एक ही स्फोट रूप आत्मा के दो स्वरूप हैं।^१ किन्तु कुतूह ने यह प्रश्न उठाया कि—शब्द और अर्थ तो सदा साथ-साथ ही जान में स्फुरित होते हैं इसलिए 'सहिता' इस पद से आप कौन सी नई बातें प्रतिपादित कर रहे हैं।^२ उत्तर के लिए कुतूह यह मत प्रतिपादित करते हैं कि शब्द और अर्थ के बीच रमणीयता की सृष्टि के लिए स्पर्धा होती है और यह स्पर्धा ही काव्य में आल्हाद और आनन्द की सृष्टि करती है। राजेशखर, भट्टनायक में भी हमें इसी प्रकार के विचार मिलते हैं। कालिदास ने भी रघुवश में इन दोनों के सम्बन्ध को पार्वती परमेश्वर की अभिन्न स्थिति से उपमित किया।^३

पाश्चात्य साहित्य में विषय और रूप के पारस्परिक सम्बन्ध पर विभिन्न मतभेद मिलते हैं। वहाँ वस्तु और रूप के सम्बन्ध में या तो सकुचित परिभाषा मिलती है या फिर अत्यन्त व्यापक अभिव्यक्तिवादी परिभाषा। स्वच्छन्दतावादी कविता और विचारका ने सत्य के शब्द अर्थ के सामञ्जस्य पर आधारित काव्य को आवयविक अथवा भागिक सिद्धान्त के रूप में प्रतिपादित किया जिसमें वस्तु और रूप के मात्रिक सम्बन्ध की समाप्ति हुई और एक आंतरिक सम्बन्ध स्थापित हुआ। जिसके अनुसार रूपतत्त्व के माध्यम से रचना का आंतरिक ऊर्जा गठित होती है। शब्द, भाषा, छन्द, अलंकार, बिम्ब, प्रत्यय आदि इसी शक्ति अथवा ऊर्जा से गतिशील रहते हैं और इसी के द्वारा अतर्सम्बन्धता और अतःक्रिया की निरन्तरता रहती है।

अनुभूति और अभिव्यक्ति परस्पर अभेद होते हैं इसका प्रतिपादन ब्रोजे ने किया। इसकी एकता की ओर संकेत करते हुए स्काटजेम्स ने लिखा है—काव्य में विषय और शिल्प (भाव और शैली) परस्पर अयो-याधित है। काव्य का विषय-वस्तु के अनुकूल ही उसका वसा विधान होता है। कवि अपनी ही जीवानुभूति का मानसिक

१ वाक्यपदीय २ ॥३ १॥

२ शब्दार्थो सहितादेव प्रतीतो स्फुरत सदा।

सहिताविनि तादेव किमपूर्वं विधीयत। (वक्रोक्ति जीवितम् १। १६)

३ तस्या स्वधित्वेन या सावस्थिति परस्पर साम्युपगवस्थान सा साहित्य मुच्यत।

—वक्रोक्तिजीवितम्, पृ० ६१ ६

४ ॥ गग विच सम्पृत्तीवागर्थ प्रति पश्य

जगत पितरो न दे पार्वती परमेश्वरा। कालिदास—रघुवश १। ११।

प्रत्यक्षीकरण करता है। जिस काटि का उसका जीवानुभव होगा उसी काटि की उसकी गना।^१

वस्तुतः काव्य का सौंदर्य उसकी पूर्णता में होता है, उसके चण्डा में नहीं। उस सौंदर्य को विषय अथवा विधान और कलापक्ष अथवा भावपक्ष में विभाजित नहीं किया जा सकता। जैसा कि निराला ने कहा है—'कसा केवल वर्ण, शब्द, छन्द, अनुप्रास या ध्वनि की सुंदरता नहीं बितु इन सभी से सम्बद्ध सौंदर्य की पूर्ण सीमा है। पूरे अंग की सग्रह साम की गुन्गरी की आँखों की पहचान की तरह देह की क्षणित पीनता में तर्ग से उतरती चढ़ती हुई भिन्न वर्णों की बनी है। बाणी में सुलवर क्रमशः मन्द मधुर होकर सीन हाती हुई—जैसे केवल बीज से पुष्प की पूरी कसा विकसित नहीं होती, न अकुर से, न डाल से, न पीछे से, जड़ से लेकर तना, डाल पत्तव और फूल के रंग, रेणु, गद्य तक फूल की पूरी कसा के लिये जरूरी है। वैसे ही काव्य की कसा के लिए सभी लक्षण और जिस तरह फूला की सुगंध पद के दृश्य समस्त भाग को ढँके हुए अपने सौंदर्य तत्व के भीतर रहती है, पेड़ की काष्ठ निर्गुणता दोखती हुई भी छिपी रहती है, उसी तरह काव्य कसा आवश्यक अशोभन वर्ण सम्प्रदाय को अपनी मनोज्ञता के भीतर ढाले रहती है।'^२ बृक्ष के अंगों की भाँति कविता में भी एक आंगिक सबंध शब्द और अर्थ, वस्तु और रूप के बीच होता है।^३

बीज से फूल की सुगंध तक, अनुभूति से अभिव्यक्ति तक और प्रेयणीयता तक काव्य अखण्ड यात्रा है। जिसमें बृक्ष की भाँति अपना जीवन और सौंदर्य होता है।^४

महादेवी वर्मा के काव्य में भी इसी अवयवि चिंतन पद्धति और पूर्णता के दर्शन होते हैं और इसीलिये उनका काव्य सखिसट और संगीतात्मक है। स्वच्छन्ता और कोमलता, मृसणता का हृदयगम किये। उनका काव्य विश्व से रागात्मक सम्बन्ध स्थापन में सक्षम है। स्वयं महादेवी न कला की अखण्ड और पूर्ण रूप में स्वीकार किया। 'कव्य और शिल्प की एकता के कारण उनका काव्य कलात्मक और कलासिक न होकर सहज स्वाभाविक और मनोवैज्ञानिक है। उनकी सृजनकला का मूलधार है—असीम के सौन्दर्य का व्यापक फलक पर अवन। इस अवन में वस्तु, सम्बन्ध और सम्बन्ध का पूर्ण सोप हो जाता है। तादात्म्य की पूर्ण अवस्था में स्वतः प्रस्तुत अनुभूति की सघन भाव भगिमाओ न उनकी कला का शृंगार किया है। एक सजग

१ R A Scott James The making of Literature, P 392, 1962

२ प्रबन्ध प्रतिमा निराला, पृ० २३२-३० स०।

३ M H Abrams The Mirror and the Lamp, P 222

४ Frank Kermode Romantic Image, P 96

५ महादेवी साहित्य पृ० १७४।

कलाकार हान के कारण महादेवी वर्मा ने अपनी कृतिमा का गहन मनोयाग और परिश्रम के साथ संचारकर प्रस्तुत किया है। भावाः की गहन सम्प्रेषणीयता उनकी कला को खण्ड-खण्ड नहीं करती बल्कि सौन्दर्य की सूक्ष्मता का दिग्दर्शन कराती है।

गीतिविद्या कला के अय-अय रूपा (जैसे महाकाव्य आदि) से भिन्न, स्वतन्त्र, स्वच्छ और स्वानुभूतिपरक होती है फलस्वरूप उसमें शिल्पगत रुढ़िया का प्रभाव होता है। जहाँ महाकाव्य खण्डकाव्य, विषयपरक (Objective) होत हैं वहीं गीत विषयीपरक होता है जिसमें कवि व्यक्तित्व, उसके सवेगो, उसकी मनस भावनाओं की अभिव्यक्ति काव्य में दर्पण की भांति होती है।^१ हर्बर्टरीड का मत है कि 'गीत मूलत एक प्रक्षण या प्रतीति (Vision) होता है।'^२ अथवा वह कहत हैं कविताएँ केवल संवेदनमूलक नहीं होती वे अनुभूतिमां होती हैं।^३ उनके मत में सब प्रकार की कला का उद्भाव साक्षात् बोध (Intuition) या प्रतीति (Vision) में होता है जिसे ज्ञान से समीकृत करना चाहिये।^४

स्वतन्त्र दृष्टि-सम्पन्न रचना होने के कारण गीत में रचनाकार की अनुभूति में अभिधा, लक्षणा और व्यजनाशक्ति से समन्वित होती है। स्वतः निरसित गीत के शब्दाः को कलात्मक पूर्णता कल्पना से मिलती है। यह कल्पना ही कविधारणाया, उसके अनुभूतियोग को सन्तुलित और सौन्दर्यपूर्ण में उपस्थित करती है। महादेवी के गीतों में हमें इसी कल्पनाविवेक की प्रधानता मिलती है जो उनके काव्य को अतिरजित, 'काल्पनिक न बनाकर सहज, स्वभाविक रूप में उपस्थित करती है। इस कल्पना विवेक की प्रधानता से उनका काव्य सद्, रज, तम तीनों गुणों से युक्त होकर उदात्त सौन्दर्य की सृजना करता है। प्राचे ने कल्पना का विस्तार बहुत ही व्यापक माना और उसके बिना हर स्वभाव, हर प्रकृति वृक्ष का सौन्दर्यहीन माना है।^५

1 M H Abrams The Mirror and the Lamp, P 243

2 Herbert Read Collected Essays in Literary Criticism, P 70, 1938

3 Ibid, P 190

4 Ibid, P 44

5 The without the aid of imagination, on part of nature of beautiful and that with such the same natural object or fact is, according to the disposition of the soul, now expressive, now insignificant, how expressive of the definite thing, now of another sad or glad, sublime or ridiculous, sweet or laughable, finally, that a natural beauty which can an artist would not be some extent, correct does not exist

—B Croce Aesthetic, P 95

महादेवी वर्मा ने सौन्दर्यबोध की दार्शनिक और सांस्कृतिक भूमिका प्रस्तुत की है। उनमें ललित कलाओं के प्रति एक सजग विवेकशील चिंतन मिलना है। छायावादी कवियों के बीच महादेवी वर्मा ने ललित कलाओं की तात्त्विक विवेचना उपस्थित की है। उनके कला सम्बन्धी विचार प्रमिद्ध विचारक हीगल से साम्य रखते हैं। महादेवी वर्मा ने ललित कलाओं जैसे काव्य, चित्रकला, मूर्तिकला और संगीतकला के बीच एक आवश्यक सम्बन्ध स्थापित किया और इस काव्य को इन सभी कलाओं के बीच ऊँचा और अंतिम सोपान माना।^१

हीगल ने ललित कलाओं पर व्यापक दृष्टि से विचार किया। द्वन्द्वात्मक विचार सिद्धान्त के आधार पर कला को विचार या प्रत्यय (Idea) मानकर, हीगल ने इस कला प्रत्यय को साकार पूर्णता के भीतर से देखा। कला के भीतर इसी का प्रकाशन होता है, यह प्रकाशन आत्मपरक होता है, जिसकी परिणति परमभाव में होती है। कलादर्शन में अध्यात्म की अखंडता को स्थापित करने का कार्य प्रेरणा प्रसूत कल्पना के द्वारा होता है।^२ हीगल ने कला का तीन वर्गों में विभाजित किया—प्रतीकात्मक कला शास्त्रीय कला और रोमांटिक कला। हीगल के अनुसार 'सिम्बोलिक आर्ट' अर्थात् वस्तुकला में सौन्दर्य सृजन की दृष्टि से जब पदार्थ माध्यम होने के कारण विचारों की मूर्तता भाषा को पूर्णरूप से व्यक्त नहीं कर पाती।^३ अतः हीगल उसे निम्नकोटि का माना। 'कलासिक कला' में इस अभाव का परिहार होता है, क्योंकि 'आइडिया' और 'इमेज' की एक पारस्परिक अनुकूलता स्थापित हो जाती है किन्तु इसमें भी दाप रह जाते हैं। इसका परिहार रोमांटिक कला में होता है जिसके अंतर्गत चित्रकला, संगीतकला और काव्यकला की गणना की जाती है। इनमें काव्य का हीगल ने अन्य कलाओं से श्रेष्ठ माना है।^४ उसके मतानुसार काव्य आध्यात्मिक सत्य की ऐत्रिक अभिव्यक्ति है और सौन्दर्य इस सत्य से अभिन्न है।

हीगल की भांति ही महादेवी कला के व्यापक लक्ष्य 'सत्य' का अनुसंधान करती है—'वास्तव में मनुष्य में सत्य का एक ऐसा त्रिआत्मक अंश छिपा हुआ है जो अपनी अभिव्यक्ति के लिए सुन्दरतम साधन खोजता रहता और इस सत्य का सौन्दर्य में आत्मिक प्रकाशन ही कला के सत्य, शिव, सुंदर की परिभाषा हो सकती है।^५ महादेवी ने कला का अखण्ड और जीवन की पूर्णतम अभिव्यक्ति पर आधित माना। उनके अनुसार कला का सत्य जीवन की परिधि में सौन्दर्य के माध्यम द्वारा व्यक्त

१ साध्यगीत, पृ० १२-१३।

२ Hegel Philosophy of Fine Arts, Vol I, P 102, 55

३ Ibid P 103

४ Ibid P 5

५ महादेवी वर्मा क्षणदा, पृ० ४८-४९।

अखण्ड सत्य है।^१ श्रव्य और दृश्य कलाओं के स्तर भेद की ओर संकेत करते हुए उन्होंने लिखा है—कलाओं में काव्य जैसी श्रव्य कलाओं की अपेक्षा चित्र जैसी दृश्य कलाओं की ओर मनुष्य स्वभावतः अधिक आकर्षित रहता है। मूर्तिकला, चित्रकला आदि दृश्यकलाएँ एक ही साथ हमारे नेत्र, स्पर्श और मन की तृप्ति कर सकती थी, इसी से वे हमें अधिक सुगम और तात्कालिक आनन्ददायिनी जान पड़ी। विशेषकर चित्रकला, मूर्तिकला के कठिन्य से रहित और रंगों से सजीव होने के कारण अधिक आहृत हो सकी। यह बोधगम्य इतनी अधिक है कि शैशव में कठिन से कठिन ज्ञान उसके द्वारा सहज हो जाता है।^२

इस तरह हीगल और महादेवी दोनों ने काव्यकला का एक व्यापक लक्ष्य निर्धारित किया है। अपने इसी व्यापक लक्ष्य की प्राप्ति के लिये महादेवी काव्य में विभिन्न उपादानों का प्रयोग करती है—(१) कल्पना (२) बिम्ब (३) प्रतीक (४) अलंकार (५) छन्द।

(१) कल्पना -

महादेवी के काव्य में कल्पना अवयवि चिन्तन पर आधारित है। उनके काव्य की स्यात्मक अनुभूति को आकारबद्ध कर, सत्य, सौन्दर्य जैसे मूल्यों की प्रतिष्ठा में योग उनकी कल्पना ही देती है।^३

कल्पना अनुभूति को मूर्तिमान् सदर्भ देती है। सृजनमय होने के कारण कल्पना को 'नवोन्मेषशालिनी'^४ प्रतिभा तथा 'अपूर्ववस्तु' और 'सहजा' कहा गया। अभिनवगुप्त ने 'प्रज्ञा', 'मम्मट' ने 'शक्ति' तो भट्टलोत्पल ने 'प्रज्ञा नवनवाभेय शालिनी' के रूप में अभिहित किया।

पारश्चात्य कला चिन्तन में 'कल्पना' को एक 'मानसिक शक्ति' के रूप में विवेचित किया गया है। प्लेटो ने कल्पना को 'फैन्टिसिया' कहा, जो सृजनात्मक कल्पना (क्रिएटिव इमेजिनेशन) का आदि रूप था। अरस्तू ने भी अपने 'अनुकरण सिद्धांत' में 'कल्पना तत्त्व' का निरूपण प्रत्यक्ष-अप्रत्यक्ष विधि से किया। फ्रांचे ने प्रातिभ ज्ञान तथा वर्ड्सवर्थ और विलियम जेक्स ने अतीन्द्रिय रूप में इसकी व्याख्या की। लीजाइनस ने प्रत्यक्ष रूप से कल्पना तत्त्व का बात नहीं की परन्तु उसका 'बिम्ब' से अभिप्राय कल्पना चित्र से ही है। लीजाइनस के मतानुसार बिम्ब से औदाय के महान विचारों का प्रादुर्भाव होता है।

मानवैज्ञानिक रूप से गाल्टन, फेर्नर, बुडवर्थ आदि ने कल्पना का 'प्रतिभा (इमज)' के रूप में विश्लेषित किया। वे किसी विगत अनुभूति, वस्तु, घटना

१ दीपशिखा, पृ० १०१-१०२

२ क्षणदा, पृ० ५१-५२।

कल्पना या प्राथमिक कल्पना का नहीं। इस कल्पना का क्षेत्र व्यापकता और गभीरता का सुचारु सन्निवेश है।

कासरिज ने कल्पना के दार्शनिक पहलुओं पर भी विचार किया है। उनके विचारों पर कान्ट का प्रभाव दिखाई देता है। उसके अनुसार कल्पना आत्मचेतना के प्रकाशन की सहानुभूति होती है जो अवचेतन और चेतन, विषय और विषयी सम्बन्धों को एकता करती है—“The imagination projects the life of the mind not upon nature insense, the field of influence from without to which we are subject, but upon a nature that is already a projection of our sensibility”¹।

छायावादी काव्य का मेरुदण्ड ही कल्पना है। छायावादी कवियों ने भी कल्पना के सम्बन्ध में पर्याप्त विचार किया है। प्रसाद से लेकर महादेवी तक सभी कवियों ने इसके महत्व को एकमत से स्वीकार किया है। प्रसाद ने इसे ‘मनुज प्राण’ तो निरासा ने ‘कल्पना के कानन की राना’ कहा। सुमित्रानन्दन पन्त ने तो स्वयं वा ‘कल्पना पुत्र’ ही माना। महादेवी वर्मा के काव्य में भी कल्पना अनेक वर्णों होकर भाव तथा अनुभूतियों की समस्त विवृतियों में व्याप्त है।

महादेवी वर्माने काव्य को अनुभूति प्रधान माना किन्तु कल्पना को भी कम महत्व नहीं दिया। उन्होंने छायावादी काव्य की कल्पनातिशयता का कारण प्रकृति प्रेम को दिया—छायावाद सत्त्वत प्रकृति के बीच जीवन का सद्प्रीय है, अतः इसको कल्पनायें बहुरंगी और विविधरूपी हैं।² और—काव्य जब प्रकृति का आधार लेकर चलता है तब कल्पना में सूक्ष्म रेखाओं का बाहुल्य और दीप्त रंगों का फैलाव स्वाभाविक हो जाता है। महादेवी ने कल्पना को छायावाद का विशिष्ट गुण स्वीकार करते हुए अनुभूति को प्रधान माना और इसलिए वे कल्पना के लिए प्रत्यक्ष जीवन और जगत से सम्बन्ध अवश्य मानती हैं क्योंकि उसे स्वप्न से अधिक ठोस धरती की आवश्यकता है—कलाकार यदि सत्य अर्थों में कलाकार हो, तो वह कल्पना को सौन्दर्यमय आकार देगा, उसमें वास्तविकता का रंग भरेंगा और उससे जीवन संगीत की मुरोली सय की सृष्टि कर लेगा। उन्होंने प्रत्यक्ष ज्ञान को कल्पना के लिए आवश्यक माना—मेरा प्रत्यक्ष ज्ञान मेरी कल्पना के पीछे सदा ही हाथ बाध कर चलता रहा है। क्योंकि—‘हमारे प्रत्यक्ष ज्ञान में भी कल्पना और अनुमान अपना रूप छाहों ताना-बाना बुनते रहते हैं।’ यही कारण है कि वे कलाकार के कल्पना सौन्दर्य के साथ वास्तविकता का भी महत्व देती हैं।

महादेवी वर्मा की कल्पना स्वतः चालित नहीं है। वह मानसिक चित्रा को

1 I A Richards Coleridge on Imagination, P 164

२ महादेवी वर्मा महादेवी साहित्य, पृ० २२-1

या परिस्थिति का मौलिक उत्तेजना के अभाव में मानसिक छवि के रूप में अनुभव करने की मानसिक प्रक्रिया को प्रतिभा मानते हैं।

कल्पना पर व्यापक रूप में तथा स्वतंत्र में विवचन करने का श्रेय एडीसन का है। कल्पना शक्ति क्या है और वह किस प्रकार कार्य करती है, इसे स्पष्ट करने के लिए एडीसन ने लिखा है 'हमारी चक्षुरिन्द्रिय सर्वाधिक पूर्ण और आनन्दप्रद इन्द्रिय है। यह हमारे मानस में भिन्न-भिन्न भावनाओं या चित्रों का भण्डार देती है, दूर की वस्तुओं से साक्षात्कार करा देती है और बहुत देर तक, बिना पके और बिना आघात, कायरत रहती है। यही वह इन्द्रिय है जो कल्पना को विम्व प्रदान करती है।'

एडीसन कल्पना को इन्द्रिय सबदना की स्थिति में रखकर देखता है। उसकी स्थिति दृश्य पदार्थ के ज्ञान और स्मृतिबोध के भीतर रहती है। उसकी कल्पना का आनन्द इसी बाधव्यता का आनन्द है। एडीसन की कल्पना-धारणा स्थूल और यांत्रिक है उसमें शास्त्रीयता है अतः कल्पना की दार्शनिकता और मनोवैज्ञानिकता नहीं मिलती।

कालरिज ने कल्पना विषयक प्राचीन व नवीन विचारों का अध्ययन कर उह अध्यात्म दर्शन और मनोविज्ञान के परिवेश में व्यक्त किया है। कालरिज न माना कि 'कल्पना व्यापार का परिणाम है, सौन्दर्य सृजन और सौन्दर्य पर आश्रित है।' कालरिज न कविता की परिभाषा देते हुए कहा है कविता सौन्दर्य माध्यम द्वारा सात्त्विक आनन्द दृष्टि के लिए भावनाओं का उत्तेजन है। वह स्वीकार करना है कि कविता भावात्मक सृजन का सहज व्यापार है, वह विज्ञान से भिन्न है क्योंकि उसका उद्देश्य आनन्द है, सत्य नहीं। आनन्द की पूर्णता काव्य की जैविक एकता उसकी पूर्ण घटक सफलता पर निर्भर करता है। उसमें अन्त संगति निरूपण की पर्याप्त क्षमता होती है जिसमें कल्पना, प्रकृति, भावना का योग रहता है और जो भाव के रूप में वस्तुपरक धारणाओं का बदल देती है। कालरिज कल्पना का लोकोत्तर निर्माण करने वाली क्षमता मानता है।

कालरिज ने कल्पना के दो प्रकार माने हैं—प्राथमिक कल्पना (Primary Imagination) और विशिष्ट कल्पना (Secondary Imagination)। प्राथमिक कल्पना द्वारा ही जगत के विरोध एवं वैविध्य में समरसता और एकरसता का संचार होता है। यह मानव मन में मानसिक विश्व का प्रस्तुत करती है। यह समस्त मानव ज्ञान की एक जीवन शक्ति है और सम्पूर्ण मानव प्रत्यक्षीकरण (Human Perception) का मुख्य माध्यम है। विशिष्ट कल्पना (Secondary Imagination) कलाकारों में पायी जाती है। उनका मत है कि कलात्मक निर्माण के लिए अभिप्रेरित

कल्पना या प्राथमिक कल्पना वा नहीं। इस कल्पना का क्षेत्र व्यापकता और गंभीरता का सुचारु सन्निवश है।

कामरिज ने कल्पना के दार्शनिक पहलुओं पर भी विचार किया है। उनका विचारों पर कान्ट का प्रभाव दिखाई देता है। उसके अनुसार कल्पना आत्मचेतना के प्रकाशन की सहायक होती है जो अवचेतन और चेतन, विषय और विषयी सम्बन्धों को एकता करती है—“The imagination projects the life of the mind not upon nature insense, the field of influence from without to which we are subject, but upon a nature that is already a projection of our sensibility”^१।

छायावादी काव्य का मूलदण्ड ही कल्पना है। छायावादी कवियों ने भी कल्पना के सम्बन्ध में पर्याप्त विचार किया है। प्रसाद से लेकर महादेवी तक सभी कवियों ने इसके महत्व को एकमत से स्वीकार किया है। प्रसाद ने इस ‘मनुज प्राण’ को निराला ने ‘कल्पना के कानन की राना’ कहा। मुमित्रानन्दन पन्त ने तो स्वयं का ‘कल्पना पुत्र’ ही माना। महादेवी वर्मा ने काव्य में भी कल्पना अनेक वर्णों होकर भाव तथा अनुभूतियाँ की समस्त विवृतियों में व्याप्त है।

महादेवी वर्मा ने काव्य को अनुभूति प्रधान माना किन्तु कल्पना को भी कम महत्व नहीं दिया। उन्होंने छायावादी काव्य की कल्पनातिथयता का कारण प्रकृति प्रेम को दिया—छायावाद सत्तत प्रकृति के बीच जीवन—का उद्ग्रीष है, अतः इसको कल्पनार्थें बहुरंगी और विविधरूपी हैं।^२ और काव्य जब प्रकृति का आधार लेकर चलता है तब कल्पना में सूक्ष्म रेखाओं का बाहुल्य और दीप्त रंगों का फैलाव स्वाभाविक हो जाता है। महादेवी ने कल्पना को छायावाद का विशिष्ट गुण स्वीकार करते हुए अनुभूति का प्रधान माना और इसलिए वे कल्पना के लिए प्रत्यक्ष जीवन और जगत् से सम्बन्ध अवश्य मानती हैं क्योंकि उसे स्वप्न से अधिक ठोस धरती की आवश्यकता है—कलाकार यदि सत्य अर्थों में कलाकार हो, तो वह कल्पना को सौन्दर्यमय आकार देगा, उसमें वास्तविकता का रंग भरेंगा और उससे जीवन संगीत की सुरीली लय की सृष्टि कर लेगा। उन्होंने प्रत्यक्ष ज्ञान को कल्पना के लिए आवश्यक माना—मेरा प्रत्यक्ष ज्ञान मेरी कल्पना के पोछे सदा ही हाथ बाध कर चलता रहा है। क्योंकि—‘हमारे प्रत्यक्ष ज्ञान में भी कल्पना और अनुमान अपना धूप-छाही ताना-बाना बुनते रहते हैं।’ यही कारण है कि व कलाकार के कल्पना सौन्दर्य के साथ वास्तविकता का भी महत्व देती है।

महादेवी वर्मा की कल्पना स्वतः चालित नहीं है। वह मानसिक चित्रों को

1 I A Richards Coleridge on Imagination, P 164

२ महादेवी वर्मा महादेवी साहित्य, पृ० २२ ।

रूपायित करने के लिए सायास प्रश्रिया है। महादेवी की कल्पना उठान मात्र न होकर ब्रह्म की सहज नियन्त्रण शक्ति लिए हुए है। यह नूतन सृजन की प्रेरणा से अनुस्यूत है। उनकी कल्पना अरूप को रूप, अप्रत्यक्ष को प्रत्यक्ष, अलौकिक को लौकिक सन्दर्भ प्रदान करती है। अन्तर की सूक्ष्म गहराइयाँ से उद्भूत उनकी कल्पना तिर्यक गतिवाली है। गहन चिंतन और सूक्ष्मता ने उनकी कल्पना को अस्पष्ट, दुर्बोध और अप्राप्त बना दिया फिर भी यह बोरी भावुकता 'अथवा सामान्य' कल्पना वृत्ति का 'डेलेरियम' नहीं है।

कल्पना के मुख्यतः दो भेद किये जा सकते हैं—

१ पुनर्निर्मायक कल्पना,

२ रचनात्मक कल्पना।

सृजनात्मक या रचनात्मक कल्पना के पाँच प्रधान भेद हैं—(१) विभोक्त विधायक कल्पना, (२) तद्भव कल्पना, (३) अनुमानाश्रित कल्पना, (४) सृजनात्मक कल्पना, (५) मुक्तादृष्टिकी कल्पना।

पुनर्निर्मायक कल्पना के तीन प्रधान भेद हैं—(१) स्मृति निर्भर कल्पना, (२) स्मृत्याभास निर्भर कल्पना, (३) प्रत्याभिज्ञायित कल्पना।

रचनात्मक कल्पना कला के क्षेत्र में महत्वपूर्ण है क्योंकि उसके माध्यम से ही कलाकार अपनी अनुभूतियाँ का चयन कर बिम्बों का विधान करता है। महादेवी वर्मा के काव्य में सृजनात्मक कल्पना का ही वैशिष्ट्य है। उनकी कल्पनाओं को निम्न रूप में विभाजित किया जा सकता है—

(१) विराट कल्पना—

महादेवी की कल्पना भव्य व विराट है। निर्गुण निराकार प्रियतम को आलम्बन बनाकर उन्होंने अभिव्यक्ति में भव्यता उत्पन्न की है। हिमालय, अमरा, गगन, बादल आदि की भव्य कल्पनाएँ उनके काव्य में उपलब्ध हैं—

तरा महिमा की छाया-छवि,

छूँ देता बारीश अपार

नील गगन पा लेता धन सा

तमसा अतहीन विस्तार।

(रश्मि, पृ० ७०)

(२) मानवीकरण निर्भर कल्पना—

सर्वात्मवादी चेतना के दृष्टिकोण के कारण महादेवी के काव्य में मानवीकरण निर्भर कल्पना की प्रचुरता है—

धीरे-धीरे उत्तर सितिले स

आ बसत रजनी

तारक मय नव धनी बधन

शीश फूल कर राशि का नूतन ।

(नीरजा, पृ० १२)

(३) प्रकृति कल्पना—

महादेवी के गीतो मे सलित कल्पना विधान का अर्थ उनकी प्रकृति कल्पना को है । प्रकृति के विविध उपकरणों व स्पन्दनों मे वे उस 'अज्ञात प्रियतम' का आरोप करती है और ये स्वीकार करती है कि छायावाद प्रकृति के बीच जीवन का उद्गोच है—

सिहर सिहर उठता सरिता उर
खुल खुल पडते सुमन सुधा भर
मचल मचल आते पल फिर फिर
सुन प्रिय की पदचाप हो गई
पुलकित यह अवनी ।

(नीरजा, पृ० १३)

(४) सावयव कल्पना—

यह रमणीय कल्पना का एक प्रकार है । इस प्रकार की कल्पना मे कही गयी बातें एक दूसरे से सम्बद्ध रहती हैं—

इन कंक रेखिया मे अपाह
सेता हिलोर तम सिधु जाग
बुदबुद से वह चलते अपार
बनती प्रवाल का मुदुल कूल
जो नितिज रेख थी कूहर-म्लान ।

(यामा, पृ० ७१)

(५) विभाव विधायक कल्पना—

इसमे आलम्बन के कलापूर्ण चित्रण द्वारा संघोर्णोत्कर्ष मे शक्ति उत्पन्न की जाती है—

गुलालो से रसि का पथ सीप
जैला पश्चिम में पहला दीप
विहसती साध्य भरी मुहाम
दगा से भरता स्वप्न पराग

(रश्मि, पृ० ५)

(६) स्मृति कल्पना—

महादेवी के कल्पना विधान मे स्मृति निर्भर कल्पना की प्रचुरता है । वेदना और विरह काव्य होने के कारण उनके काव्य मे स्मृतियों का माह अधिक है—

विस्मृति तिमिर म दीप हो
भवितव्य का उपहार हो
बीते हुए स्वप्न हो
मानव हृदय का सार हो ।

(नीहार, पृ० १२)

(७) सकल्पित कल्पना—

इसे सृजनारम्भ या रचनात्मक कल्पना की संज्ञा दी जा सकती है । विविध उपकरणों के बीच सारतम्य स्थापित कर महादेवी ने नूतन सृजना की है—

नव इन्द्रधनुष सा चीर
महावर अजन से
अलि गुञ्जित मीलित पकज
नूपुर रुनसुन ल
फिर आई मनाने साक्ष
मैं बेसुध मानी नहीं ।

(नीरजा, पृ० ४०)

(८) भावात्मक कल्पना—

प्रगीत के लिए भावात्मक कल्पना अनिवार्य है । इसमें भाव और कल्पना का घनिष्ठ सम्बन्ध रहता है—

पिक की मधुमय धशी बाली
नाच उठी सुन अस्तिनी भोली
अरुण सजल पाटल बरसाता
तम पर मृदु पराग की रोली
मृदु अकसर दण-सा-सर
आज रही निशि इग-इदीवर

(नीरजा, पृ० ४०)

(९) सादृश्य निभर कल्पना—

स्मृति या साहचर्य के माध्यम से जब प्रस्तुत के द्वारा अप्रस्तुत का सादृश्य-विधान किया जाता है तब सादृश्य निर्भर कल्पना होती है—

विधु की चाँदी की घाती
मादक मकरद भरो सी
जिसम उजियाली रातें
मुटठी, पुनछी मिसरी-सी ।

(नीहार, पृ० २८)

(१०) तद्भव कल्पना —

जब कवि एक ही वर्ण्य-विषय को लेकर अनेक विधवा की सर्जना करता चला जाता है तब तद्भव कल्पना का जन्म होता है—

नाश भी हैं मैं अनंत विकास का क्रम भी

त्याग का दिन भी चरम आसक्ति भी ।

(नीरजा, पृ० २८)

(११) क्लिष्ट कल्पना—

कल्पना की अतिशयता और अनुभूति का शैथिल्य कल्पना को कभी कभी क्लिष्ट भी बना देता है । महादेवी ने भी ऐसे स्थल मिलते हैं—

निश्वासो का मोड़ निशा का

बन जाना जब शयनागार

मिट जाते अभिराम छिन

मुक्तावलियों के मदनवार ।

(‘नीहार’, पृ० १५)

महादेवी वर्मा के कल्पना विधान का वैशिष्ट्य यह है कि उनकी कल्पना में भाव शृङ्खलाबद्ध है । उसकी अर्थवत्ता असाधारण है । महादेवी को काव्य कल्पना का निरंतर विकास हाता रहा है । नीहार में उनकी कल्पना अनुभूति प्रधान है परन्तु परवर्ती काव्य कृतियां में यह बौद्धिक और चिन्तन-प्रधान हो गयी है । उनकी प्रणयमूलक काव्य-कल्पनायें साधक और सयदनशील हैं, परवर्ती काव्य कृतियां में उनकी कल्पना अत्यधिक भव्य और उन्नत हो गयी है जिसमें सौन्दर्य के ओक आश्रय के साथ चिन्तनगत सूक्ष्मता है किन्तु वह वायवी या अग्राह्य नहीं है । उनकी रूपविधायक कल्पना केवल रूपों का चित्रण नहीं करती बल्कि रस, गंध, स्पर्श का भी जन्म करती है । उनकी कल्पना बौद्धिक हात हुए भी अनुभूतिशून्य और चमत्कारमयी नहीं है ।

उनकी कल्पना का अपना जीवन है । कालरिज ने कला को Biological माना है ।^१ महादेवी की कल्पना भी जैविक और उनकी अन्तर्दृष्टि की उपज है, जो नूतन सचेतनाओं से सिकत होकर हर बार उनके काव्य को नूतन सदर्म देती है ।

(२) विम्ब-विधान

विम्ब अंग्रेजी के शब्द Image का पर्याय माना गया है । सामान्य रूप से इसका प्रयोग छाया, प्रतिच्छाया, प्रतिभा, मानस चित्र के लिए किया जाता है । गन्त-विज्ञान में इसका अर्थ है मानसिक पुनर्निर्माण । जो कि गंध, स्पर्श, स्वाद से

१ M H Abrams The Mirror and the Lamp, P 164

सम्बन्धित एन्द्रिय हाता है नितु साहित्यिक विषय मनोवैज्ञानिक विषय की तुलना में व्यापक है।

स्वच्छन्दतावादी साहित्य की भावात्मक सज्जन प्रक्रिया विम्ब पर ही केन्द्रित है। काव्य में विम्ब केवल सम्भूत विधान की कला नहीं बल्कि कवि के भीतर की अन्तःशिल्प की सौन्दर्यधारणा है, जो आवयविक एयता से युक्त होती है। सौन्दर्यानुसंधादिका प्रतिभा का निर्माण इसी हासत में सम्भव है।^१ वस्तुतः स्वच्छन्दतावादी चिन्ता में विम्ब सृष्टि की मनोवैज्ञानिकता से उसके आभ्यन्तर का प्रकाशन होता है।^२ बेदारनायसिंह का भी मत है—विम्ब केवल वस्तु का चित्रण या प्रतिविम्ब ही प्रस्तुत नहीं करता बल्कि वह अपनी सत्ता से कवि की किसी विशेष मनादशा और दृष्टिकोण को भी सूचित करता है।^३ डा० नगेन्द्र के मतानुसार काव्यविम्ब शब्दावली के माध्यम से कल्पना द्वारा निर्मित एक ऐसी मानस छवि है जिसके मूल में भाव की प्रेरणा रहती है।^४ वस्तुतः अनुभूति और विम्ब में गहरा सम्बन्ध है। विम्ब की निर्माण प्रक्रिया अनुभूति की व्याख्या है। अनुभूतियाँ का वैभव भावात्मक प्रतिमाओं में समाहित रहता है।^५

महादेवी वर्मा ने भावा की अभिव्यक्ति के लिए विम्ब विधान को सबसे सरल और प्रमुख साधन माना। चित्रकला और मूर्तिकला के प्रभाव से महादेवी के काव्य में सजीवता दृष्टिगोचर होती है। समग्र भाषा में अभिव्यक्ति उनके शब्द चित्र अथवा विम्ब एक ओर जहाँ उनके मूर्धन्य और अमूर्त भावा को प्रेषणीय बनाते हैं वहीं दूसरी ओर वे भावा की समृद्धि और तीव्रता में भी सहायक है। चित्रकार प्रतिभा से उनके विम्ब विधान की चित्रापमता अपूर्व है। मुमित्रानन्दन पन्त न काव्य के लिए चित्रभाषा को आवश्यक माना है—कविता के लिए चित्रभाषा की आवश्यकता पड़ती है, उसके शब्द सस्वर होने चाहिए, जा बोलत ही, सेव की तरह जिनके मधुर की लालिमा भीतर न समा सकने के कारण बाहर झलक पड़ जो अपने भाव का अपनी भाषा की अपनी ही ध्वनि में आवा के समक्ष चित्रित कर सके, जा ब्रकार में चित्र और चित्र में झलक हो।^६ फ्रैंकवरमोड ने बदन्यात्मक अनुभूतता का विम्बसज्जना के लिए आवश्यक

१ डा० राजेश्वरदयाल सक्सेना स्वच्छन्दतावादी समीक्षा और साहित्य चिन्तन, पृ० ३८८।

२ Franke kermode Romantic Image, P 47

३ बेदारनाय सिंह कल्पना और छायावाद, पृ० ८४।

४ डा० नगेन्द्र आस्या के चरण, पृ० १६४।

५ डा० मुरेन्द्र माधुर छायावाद और काव्य विम्ब, पृ० ५।

६ फ्रैंकवरमोड ने बदन्यात्मक अनुभूतता का विम्बसज्जना के लिए आवश्यक

माना ।^१

महादेवी के काव्य में वेदना, दुःख की प्रधानता के कारण उनके विम्ब विधान में वेदना की आनन्दमूलकता सजीव हो गयी है—

इस मोठी सी पीढा में, हूँ जीवन का प्याला

लिपटी सी उतराती है, केवल आँसू की माला ।^२

वस्तुतः उनका सम्पूर्ण काव्य एक पूर्ण विम्ब है, जो अनुभूति की सर्जना है। काव्य की कुछ पक्तियाँ में भावना, कुछ में कल्पना और कुछ में बोद्धिकता का आधिक्य विम्ब के विभिन्न स्तरों का, आकार-प्रकारों का निर्माण करता है। महादेवी के काव्य में शब्दविम्ब, वर्णविम्ब, जटिल विम्ब, संयुक्त विम्ब, धावणिक विम्ब, गत्वर विम्बों की प्रधानता है।

१—शब्द विम्ब

शब्द विम्ब में कला का मूलरूप और अभिव्यक्ति की सक्षिप्तता होती है। शब्द विम्ब के ही दो भेद निरूपित किये जाते हैं—भावविम्ब और ध्वनिविम्ब। ध्वनिविम्ब, भावविम्ब की अपेक्षा अधिक कलात्मक हुआ करता है। क्रम की दृष्टि से ध्वनि विम्ब भावविम्ब का परवर्ती है, क्योंकि काव्यापयुक्त प्रत्येक शब्द साधारण प्रयोग में भी कोई न कोई भाव विम्ब रखता है।^३ महादेवी के भावविम्बों की प्रणय की मधुरता और रागात्मकता का समावेश है—

(१) विछाती थी सपनों का जाल

तुम्हारी बह कल्याण की कोर ।^४

(२) तुम विधु के विम्ब और मैं

मुग्धा रहि अज्ञान ।^५

२—ध्वनि विम्ब

महादेवी के काव्य में ध्वनि विम्बों की अधिकता नहीं है क्योंकि भावना की अभिव्यक्ति और गति स्वरों पर अधिक निर्भर है। इसका कारण है काव्य संगीत के मूल सन्तुलन स्वर है न कि व्यञ्जना और भावना का रूप स्वरों के सम्मिश्रण उनकी यथोचित मैत्री पर ही निर्भर रहता है।^६ किन्तु व्यञ्जना मिश्रित काव्य होने के कारण महादेवी के काव्य विम्बों की व्यञ्जना कम नहीं हो पाती—

१ Frank Kermode Romantic Image P 1-3

२ यामा, पृ० ६१।

३ डा० कुमार विमल छायावाद का सौन्दर्यशास्त्रीय अध्ययन, पृ० १८२।

४ नीहार, १० पृ०।

५ यामा, पृ० १८।

६ पल्लव, पृ० ३८।

- (१) सुव-शुक शूम-शूम कर लहरें
भरती बूदा के मोती
रजनी के श्याम-कपोला पर ढरवीले थम के बन ।^१
- (२) पी पी मे चिरदुख प्यासी बनी
सुख सरिता की रग-रेसी भी
सखि ! मैं हूँ एक पहेली भी ।^२

६—वर्ण बिम्ब

तीव्र गहन सवेदनायुक्त होने के कारण महादेवी का काव्य हृदयस्पर्शी है । चित्र शब्द वर्णों की अपेक्षा रखता है । इस तरह के वर्ण बिम्बा में महादेवी कीटव, रोजरी, स्निग्ध तथा सस्कृत के बाणभट्ट और कालिदास के समान ही कुशल और प्रवीण हैं । कुशल चित्रकार हान के कारण उनके वर्ण बिम्बा का वर्ण परिज्ञान उच्च-कोटि का है—

- (१) बनक से दिन, मोती-सी रात
सुनहली साझ, गुलाबी प्रात^३

अथवा— आखा म रात बिताकर जब
विधु ने पीला मुख फेरा
आया फिर चित्र बनाने
प्राचा म प्रात चितरा ।^४

इस प्रकार अनेक स्थलों पर वर्ण योजना जोर रगबाध की बारीकी से 'विधो' म ऐंद्रियता जोर कलात्मक सीष्ठव का समावेश हो जाता है । उनके काव्य म सात्विक बिम्बा की प्रधानता है अतः चाँदनी, फेन, चांदी, नीहार आदि प्रयोग इसी बात की पुष्टि करता है । 'साध्यगात' म जहाँ रंग का वैविध्य मिलता है ता 'दीपशिखा' एक दो ही रंग का विधान है जैसे हल्का नीला, सफेद ।

४—श्रावणिक बिम्ब

महादेवी न ध्वन्यात्मक सौन्दर्य के आश्रय से बिम्बों को सवेद्य अप्र को भूतिमत करने का प्रयास किया है—

नव इन्द्रधनुष का चौर
महावर अजन स

१ यामा, पृ० १४ ।

२ वही, पृ० १७६ ।

३ वही, पृ० ७३ ।

४ वही, पृ० ६ ।

अलि गुजित मीलित पक्कज
नूपुर रुनझुन ले ।

५—गत्वर बिम्ब

कल्पना और सौंदर्य की प्रधानता से महादेवी के काव्य में गत्वर बिम्बों की अधिकता है । जिन्हें दो रूपों में बाँटा जा सकता है—(१) स्मृति बिम्ब, (२) तात्कालिक बिम्ब ।

(१) स्मृति बिम्ब

स्मृति बिम्ब में स्मृति के सहारे अतीति की घटनाओं, भावों और स्थितियों की मानसिक पुनरावृत्ति की जाती है । स्मृतिपरक कल्पना-व्यापार ही इस तरह के बिम्बों की सृष्टि करता है—

कौन आया था न जाने सपन में मुझको भगाने
याद में उन अगुलियाँ की, पर मुझे है युग बिताने ।^१

(२) तात्कालिक बिम्ब

तात्कालिक बिम्ब का सम्बन्ध रूप, रस, गद्य, ध्वनि से होता है । महादेवी के काव्य में रूप, रस, गद्य का ओर-छोर नहीं है । गीतों में इसना भ्रुकोप है कि नयन वहीं रह जाते हैं—

(१) मोम-सा तन घुल चुका
अब दीप सा मन जल चुका ।^२

(२) उमड़ आयो र हगा म
मजनि कालिन्दी निराली ।^३

जलने घुलने, कालिन्दी उमड़ने में बेटना की व्याकुलता, करुणा की तरलता निहित है ।

६—प्रसृत बिम्ब विधान

वेदना और व्यथा जैसे अमृत भावों के लिए महादेवी प्रसृत बिम्बों का प्रचुर प्रयोग करती हैं—

यकी पलकें सपनों पर ढाल
व्यथा में सोता हो आकाश
छलकता जाता हो चुपचाप
बादलों के उर से अवसाद ।^४

१ यामा, पृ० १५३ ।

२ नीरजा, पृ० १८ ।

३ दीपशिखा, पृ० १०७ ।

४ यामा, पृ० १३२ ।

५ महादेवी वर्मा, यामा, पृ० २० ।

७—अटल बिम्ब

चिन्तन की प्रधानता के कारण महादेवी के काव्य में वहीं-वही दुस्सह, जटिल, सश्लिष्ट और अस्पष्ट हो गये हैं—

मेरे प्रति रोमा से अविरल
झरत हैं निर्झर और आग
करती विरक्ति आसक्ति प्यार
मेरे श्वासा में जाग-जाग ।^१

८—उदात्त बिम्ब

छायावादी कविता में उदारता पृष्ठभूमि के रूप में है। उदात्त बिम्ब के लिए 'विराट चित्र' का प्रयोग अनिवार्य माना गया है किन्तु महादेवी वर्मा ने अपने बिम्ब विधान में मुसणता और विराटता दोनों का एक साथ स्वीकृति दी—

अवनि अम्बर की सुनहली सीप में
तरल मोती-सा जलधि जब बाँपना
तैरते घन मुदुल हिम के पृज से
ज्योत्स्ना के रजत पारावार में ।^२

अब छायावादी कविता की भाँति महादेवी ने अनेक जाण बिम्बा (ट्राइट इमेज) के संकेत मिलते हैं जो अपनी नवीनता और उदारता के कारण ध्यान आकर्षित करने के साथ ही सांस्कृतिक और ऐतिहासिक चेतना को जागरित करते हैं—

यह विरह की रात का कैसा सवरा है ?
पक-सा स्पन्दन से लिपटा अधेरा है ।^३

महादेवी के अधिकांश बिम्ब उनकी अभिजात्यपरक सौन्दर्य-चेतना परने वाले हैं—नीलम, शृङ्गो, भरकत, स्वर्णिम रश्मि, कनक-रजत के मधु प्याले, विद्रुम हाथा, प्रवाल मृगे आदि का प्रयोग वे इसी अभिजात्यपूर्ण चेतना से करती हैं। कभी कभी महादेवी अपने काव्य में एक ही भाव की अभिव्यक्ति के लिए अनेक बिम्बा का प्रयोग करती हैं तो कभी कभी भावदशाज्ञा के साथ बिम्ब में भी परिवर्तन करती हैं। 'मैं नीर भरी दुख की बदली' गीत में हमें यही विशेषता मिलती है। चित्र-प्रधान होने के कारण उनके काव्य का अर्थ शब्द निभर नहीं होता, वरन् वह बिम्ब व्यंग्य होता है। प्रत्येक बिम्ब अपने आप में यथासम्भव पूर्ण रहकर भी एक दूसरे की पूर्णता से कद्रित बृहत

१ महादेवी वर्मा, नीरजा, पृ० ३० ।

२ महादेवी वर्मा, यामा, पृ० ८१ ।

३ दीपशिखा, पृ० १३२ ।

बिम्ब वृत्त में समाहित होने के लिए मानो निश्चित दिशा की ओर अनुधावन करता है। महादेवी के ऐसे बिम्बों में हमें अभिव्यक्ति का लापव या कल्पना का शार्टहेण्ड मिलता है।^१

अनेक बार महादेवी जी भावों की अभिव्यक्ति के लिए गिने-घुने शब्दों का प्रयोग करती हैं किन्तु अपने इस दोष से वे पूर्णतया परिचित हैं। उन्हीं के शब्दों में—साधारणतः हमारे विचार विज्ञापन होते हैं और भाव सक्रामक। इसी से एक की प्रधानता पहले मानवीय होने में है और दूसरे की सवेदनीय होने में। कविता अपनी सवेदनीयता में ही चिरन्तन है। चाहे युग विशेष के स्पर्श से उसकी बाह्य रूपरेखाओं में कितना ही अन्तर क्यों न आ जाये।^२ जहाँ तब महादेवी के काव्य बिम्बों में जटिलता और अस्पष्टता का प्रश्न है उसका कारण उनका मित्रमोह है क्योंकि उनकी वाक्य कल्पना और चित्रकल्पना सहस्ररी है किन्तु समगति नहीं।^३ अनुभव की गहनता, चित्रोपमता और वेदना की प्रधानता ने उनके बिम्बों को मधुर, ललित और कोमल बना दिया है।

३—प्रतीक विधान

प्रतीक विधान चिन्तन का आवश्यक अंग है। कुछ शब्द ऐसे होते हैं जिनमें केवल अर्थमात्र ही नहीं प्रतीत होता बल्कि भावनाओं का उद्बोधन में होता है। जिन वस्तुओं में तनिक भी निजी विशेषता होती है तथा जिन पर दीर्घ वासनाओं का प्रभाव पड़ा है वे शब्द हमारे काव्य में प्रतीक का कार्य करते हैं। प्रतीकों में स्पूल और सूक्ष्म संकेत होते हैं, जिनका ग्रहण ग्राहक को भ्रमना के माध्यम से होता है। गोचर-अगोचरता दोनों प्रतीकों में निहित होती है। प्रतीक दो प्रकार के माने गये हैं—एक का प्रयोग गणितशास्त्र में करते हैं, दूसरे का साहित्य में। दूसरी कोटि के प्रतीकों के सम्बन्ध में डॉ॰ रामब्रह्म द्विवेदी का मत है—इस कोटि के प्रतीकों से केवल किसी सामान्य तथ्य अथवा वस्तु का ज्ञान मात्र नहीं होता और न केवल समानता का ही बोध होता है। सामान्य सादृश्य के साथ साथ कुछ ऐसे सूक्ष्म और साकेतिक तत्त्व मिले रहते हैं और इनके माध्यम से ऐसे विचार और भाव जागृत होते हैं, जिनका सीधा सम्बन्ध हम उस प्रतीक अथवा शब्द से सरसतापूर्वक नहीं जोड़ सकते। एक प्रतीकारामक शब्द अनेक स्तरों पर अपना कार्य करता है और अनेक प्रकार के भाव और मानसिक चित्र उत्पन्न करता है। प्रयास करने पर भी प्रतीकों के सम्पूर्ण अर्थ को हम शब्दों में प्रगट नहीं कर सकते हैं, वह तो अनुभव का ही विषय बन सकता है। प्रतीक में सूक्ष्म निर्देशन की शक्ति होती है उसकी कोई सीमा नहीं।^३ प्रतीक मात्र

१ डा॰ सुरेन्द्र माधुर : छायावाद और बिम्ब विधान, पृ॰ १७६।

२ डा॰ नगेन्द्र : हिन्दी साहित्य का इतिहास, पृ॰ ६५।

३ डा॰ राम ब्रह्म द्विवेदी—साहित्य रूप, पृ॰ २७२-२७३।

का पुनर्स्थापक नहीं होता, वह भावनाओं की प्रेयगीयता का माध्यम भी है। के द्वारा प्रस्तुत सत्य के आधार पर अप्रस्तुत सत्य का प्रत्यक्षीकरण होता है।^१

पाश्चात्य जगत में आन्दोलन के रूप में प्रतीकवाद का जन्म फ्रांस के साहित्य जेरोल्ड डी० नर्वेल की कृतियों में उनीसवीं शताब्दी में हुआ। वादनेयर, मेनार्म, जोना आदि ने इसे आगे बढ़ाया। इंग्लैंड में एजरापाउण्ड और टी० एस० एट इनने प्रमुख समर्थक थे। प्रतीकवाद में रुढ़िगत माध्यम से वाक्य को मुक्त अभिव्यजना और मौनी के नवीनतम प्रयोगों से मण्डित किया। कविता और उसके ऐक्य और बुद्धि की अपेक्षा भावना पर इसमें बल दिया गया। साहित्य या के क्षेत्र में प्रयुक्त प्रतीक संवेदनारमक और भावात्मक होते हैं। उसका कारण है प्रतीकों का निर्माण, संचयन और योजना कल्पना द्वारा होती है। इन कार्य में आ की विनाल सांस्कृतिक उपलब्धियों और चिराचरित भावना पद्धतियों से सहा-मिलती है।^२ जुग ने इसीलिए कहा था कि कविता हमारे वर्तमान शब्दों के ण में दूरस्थ आदिम शब्दों की प्रतिध्वनि है।^३

छायावादी प्रतीक विधान आ ठरिक प्रेरणा पर आधारित होने के कारण 'रामुक्त सूक्ष्म अभिव्यजनापरक है और सत्य तो यह है कि प्रतीक विधान अल-की प्राचीन शालियों और स्थूलता से मुक्त होने का माध्यम है। जिसमें हृदय दर भाव उन्नत के बिना ही चमत्कारपूर्ण सत्यार्थों से उदभूत किये जाते हैं।^४

क्रोच के अनुसार प्रतीक कला की आत्मा है जिसे रीत्यानुभूति से अलग नहीं जा सकता और इस अर्थ में सभी कलाएँ प्रतीकात्मक हैं। मूरन सैगर ने 'प्रति-छिद्रा त' के आधार पर कलाकृति को 'वस्तु' न मानकर 'प्रतीक' माना। यद्यपि न 'प्रतीक' शब्द का प्रयोग प्रतीक के प्रचलित अर्थ से भिन्न अर्थ में दिया है कि उन्होंने आरम्भ में ही स्पष्ट कर दिया है—

A symbol is any device where by we are enabled to make an action.^५

छायावादी कवियों के प्रतीक विधान को तीन भागों में बाँटा जा सकता है—

Symbol's may be defined as the representation of a reality on one level of reference by a corresponding reality on another level.
Joseph T Shipley—Dictionary of World Literature, P 405
1962

द्वारनाथसिंह—कल्पना और छायावाद, पृ० १०४।

2 G Jung Contribution to Analytical Psychology

Frank Kermode Romantic Image, P 110

3 Susanne Langer Feeling and Form, Preface, P 11

(१) परम्परागत प्रतीक (२) व्यक्तिगत प्रतीक (३) प्राकृतिक प्रतीक । हीगेल के अनुसार परम्परागत प्रतीको को छोड़कर अब सभी प्रकार के प्रतीकों में अस्पष्टता और द्वयर्थकता निहित रहती है ।^१ महादेवी के काव्य का वैशिष्ट्य उनके प्रतीक विधान में ही निहित है । वेदना की सूक्ष्म सौंदर्य अभिव्यक्ति के लिए महादेवी ने विविध प्रकार से प्रतीको का उपयोग किया । आलम्बन की सूक्ष्मता और अतीन्द्रिय सत्ता के प्रति आकर्षण के कारण एक ओर जहाँ उनके प्रतीक रहस्यात्मकता की सृष्टि करते हैं वही दूसरी ओर कलात्मक सर्जना में डूबे उनके प्रतीक आत्मव्यक्ति के विशेष द्वार हैं । उनके साथ साक्षात् स्थापित करना तो चाहे सम्भव न हो पर प्रभाव की छाव अमिट रहती हैं । शारीरिक संवेदन जिनने अशक्त हैं, आत्मिक संवेदन उतने ही समर्थ । जो उस विशिष्ट की ओर संकेत करते हैं जिनका लालित्य बोध अदभुत मधुमति भूमिका है । ये प्रतीक उत्पादन विशेष के प्रतिनिधि न होकर प्रत्यय विशेष के साधन हैं ।^२

महादेवी के काव्य की विशेषता है कि उनके काव्य में लगातार प्रयुक्त होने वाले बिम्ब ही कालांतर में प्रतीकों के रूप में उपस्थित हो जाते हैं—दीप, फूल, दर्पण, गलम, बीणा आदि कुछ ऐसे ही आरम्भिक बिम्ब हैं जो उनके काव्य में प्रतीक के रूप में बार-बार प्रयुक्त होते हैं । इन प्रतीको की एक मनोवैज्ञानिक और आध्यात्मिक पृष्ठभूमि है । फ्रायड और जूंग ने प्रतीकों का सम्बन्ध अचेतन मन Unconscious mind में स्थापित किया किन्तु फ्रायड और जूंग के विचारों में अन्तर है । फ्रायड ने प्रतीकों को अतिव्यक्तिगत माना किन्तु जूंग ने उनका मूल समष्टिगत अचेतन माना । जिसमें अनन्तकाल से चने आने वाले परिवारगत, जातिगत प्रभाव एवं स्मृतियाँ दबी रहती हैं और समय समय पर वे चेतन मन की ओर अप्रसर होती रहती हैं ।

महादेवी के प्रतीको के मूल में उनकी अतमूर्खी प्रवृत्ति है । महादेवी ने लौकिक प्रतीको के माध्यम से भूदम, अलौकिक अमूर्त को व्यक्त करने का प्रयास किया है जिसमें यत्र तत्र उनकी अतृप्ति के सूक्ष्म संकेत भी मिलते हैं—

मेरे प्रियतम की आत्मा तम के पर्दे में आना
नम की तारकानियों क्षणभर को बुझ जाना ।

अपवा—

तुम्हें बाँध पानी सपने में तो
चिर जीवन प्यास बुझा लेती
उस छोटे तण अपने में ।

1 Hegel Philosophy of fine Art

२, कृष्णदत्त पालीवाल महादेवी रचना प्रक्रिया, पृ० ११७ ।

किन्तु उनका काव्य ऐंद्रिय संकेतो से मुक्त है। उनकी भावनार्थ उदात्त और लोकोत्तर है। फ्रायड के आधार पर उनके स्वप्न, प्रतीक, प्रतीकों में निहित मानसिक अन्तर्द्वन्द का अध्ययन किया जा सकता है किन्तु महादेवी का काव्य Super Ego प्रधान होने के कारण उदात्तता उसमें समाहित है और यही उदात्तता उनके काव्य की आध्यात्मिक पृष्ठभूमि का निर्माण करती है। महादेवी के गीत ही नहीं उनके काव्य संग्रहों के शीर्षक भी प्रतीकात्मक हैं—नीहार, रश्मि, नीरजा, साध्वगीत, दीपशिला क्रमशः आशा, उल्लास, उपासना, साधना और आस्था और विश्वास के प्रतीक हैं।

उनके काव्य में परम्परागत, व्यक्तिगत और प्राकृतिक तीनों ही प्रकार के प्रतीक उपलब्ध हैं—

१—परम्परागत प्रतीक

जैद, उपनिषद्, बौद्धदर्शन के प्रभाव के कारण उनके गीतों में परम्परागत प्रतीक मिलते हैं—

नयन में जिसके जलद वह तृप्ति खातक है
शलभ में जिसके प्राण वह निठुर दीपक है

‘कमल, चातक, शलभ, दीपक आदि परम्परागत प्रतीक हैं जिनका वर्णन पौराणिक काव्यों में प्राप्त होता है।

२—व्यक्तिगत प्रतीक

व्यक्तिगत प्रतीकों के माध्यम से महादेवी ने अपनी आत्मा चेतना को अभिव्यक्त किया। उस प्रतीका में वेदना का भावात्मक सौंदर्य और कविविभी की मानसिक स्थिति कलात्मक रूप में अभिव्यक्त होती है—

पावन धन की उमड़ निखरती
शरद निशा की नीरव घरती
घो देती जग का विपाद
ढुलते सधु वन अपने में
तुम्हें बाध पाती सपने में।^१

‘मधुसूक्त’ सूक्ष्म भावनाओं को अभिव्यक्त करने के लिए महादेवी ने विभिन्न सलिल कवयार्थों जैसे संगीत, मूर्तिकला, नृत्यकला से भी प्रतीक ग्रहण किये—

- (१) वे आये चुपचाप सुनाने
सब मधुमय मुरली को तान।^२
- (२) तूलिका में कर द्रवधनु
तुमने रगा उर प्यार से।^३

१ यामा, पृ० १०६।

२ नीहार, पृ० ११।

३ नीरजा, पृ० ७३।

(३) मेघो मे मुखरित किंकिणस्वर

अप्सरि तेरा नतन सुंदर ।^१

चिन्तन पक्ष की प्रधानता के कारण उनके प्रतीका में दार्शनिक भी समाहित है जिनके माध्यम से वे सृष्टि, प्रलय जीवन ससार आदि पर विचार करते हैं—

(१) जब असीम से हो जावेगा

मेरी लघु सीमा का मेन

देखोगे तुम देव । अमरता

येलेगी मिटने का खेल ।^२

मे आत्मा और परमात्मा के ऐक्य का प्रतिपादन है तो—

स्वर्णलता सी कब मुकुमार

हुई जिसमे इच्छा साकार

उगल जिसने तिनरगे तार

बुन मिया अपना ही ससार ।^३

म सृष्टि रचना से सम्बन्ध पर विचार व्यक्त किया गया है ।

३—प्राकृतिक प्रतीक

भाषा की तियन् योजना के लिए महादेवी ने प्रकृति की उपकरणों की भांति प्रयोग किया । अपनी अनुभूति में ढालकर वे प्रकृति का विशिष्ट रूप देती हैं जो उनकी रहस्यपरक भावनाओं की अभिव्यक्ति के लिए विभिन्न रूप ग्रहण करती हैं—

(१) दूर छूटा वह परिचित कूल

बह रहा है वह क्षायावात ।

(२) बग पतझर का नीरव रसाल

पहने हिमजल की अभ्रमाल

मे पिक बन जाती डाल-डाल

सुन फूट-फूट उठने पन-पल

सुख दुख मजरियो के अकुर ।^४

शलभ, लीपक, कमल महादेवी के प्रिय प्रतीक हैं । 'दीपक' और 'रत्नि' का अवन महादेवी ने विविध रूपों में बार-बार किया है किन्तु प्रत्येक बार नूतन सद्म देकर । उदाहरण के लिए 'दीपक' प्रतीक—

१ यामा, पृ० १६६ ।

२ यामा, पृ० ५ ।

३ रश्मि, पृ० १०८ ।

४ यामा, पृ० १६० ।

(१) उर का दीपक शिर स्नेह अतल

मुग्ध मो शन सया मे निश्चल

मुग्ध स भीनी, दुख से भीनी

वर्ती से साँस अशेष रही ।^१

(२) मधुर मधुर मेरे दीपक जल ।^२

(३) यह मंदिर का दीप इसे नीरव जलने ला ।^३

(४) सात होता जाता है गात

वेनाआ का होता अन

बिन्दु करने रहत ही भीन

प्रतीक्षा का आसोवित पथ

मिखा दो न नेही की रीत

अनाखे मेरे नेही दीप ।^४

इसी तरह राजि का वसंत रजनी, रूमि, विभावरी, मुकेशिनी इत्यादि रूपा में चित्रण मिलता है ।

महादेवी के वाक्य प्रतीक उनकी शिल्पगत साधना की श्रेष्ठता के प्रतीक हैं । अर्तदृष्टि विधायक कल्पना, लक्षणा और व्यञ्जना का प्रयोग उन प्रतीका में दीप की वृद्धि करता है । उनकी एक ही कविता में प्रतीक की अनेक स्वाद्यों का प्रयोग मिलता है । विषय की ऐकान्तिकता के कारण उनके काव्य का मूल विषय है वेदना और इसीलिए प्रतीका में वैविध्य नहीं मिलता किन्तु सीमित क्षेत्र में ही वैविध्य उत्पन्न कर के प्रतीकों का नूतन संयोजन करती हैं । डॉ० नगेन्द्र ने उनकी प्रतीक योजना का विश्लेषण करते हुए लिखा—उपमाना में प्रतीका में अधिक वैचित्र्य तथा वैविध्य नहीं है—जीवन और जगत के अत्यन्त सीमित क्षेत्र से इनका चयन हुआ है परन्तु उनकी संयोजना में वैविध्य है, कहीं महादेवी चित की पुनरावृत्ति नहीं करती । उपकरण प्रायः वे ही हैं किन्तु उनकी संयोजना सर्वथा भिन्न है । इसीलिए उनका कला में विस्तार नहीं परन्तु सूक्ष्म विन्यास है ।^५

अलंकार-सौष्ठव एवं छन्द-योजना

अलंकार की जटिल प्रणाली भारतीय कविता के कलात्मक रूप-विधान का

१ लोपशिखा, पृ० ६० ।

२ नीरजा, पृ० २६ ।

३ दीपशिखा, पृ० ६७ ।

४ मोहार, पृ० ४३ ।

५ डॉ० नगेन्द्र आस्था के चरण, पृ० ५८४ ।

एक महत्वपूर्ण तत्त्व रही है।^१ अलंकार की अभिव्यञ्जना शक्ति और व्यापक अर्थ के कारण संस्कृत के आचार्यों ने इसे काव्य की आत्मा तक माना। अलंकार की सर्वप्रथम अवधारणा भरत के नाट्यशास्त्र में मिलती है। उन्होंने चार प्रकार के अलंकार माने — उपमा, रूपक, दीपक और यमक। भरत के इस चिन्तन को भामह, दण्डी, रुद्रट तथा उद्भट ने आगे बढ़ाया। किन्तु अलंकार को व्यापक अर्थ में स्वीकार किया। आनन्दवर्धन और पंडितराज जगन्नाथ ने वाणी की अनन्त शैलियों के आधार पर अलंकार भेदों को स्वीकार किया है लेकिन वाणी केवल अमकारवादी नहीं, उसका अथगत मूल्य भी होता है। वह सामिप्राय होता है। इसलिए वे अलंकारों को अगोरस के चारुत्व हेतु स्वीकार करते हैं।^२

पाश्चात्य चिन्तन में अलंकार विवेचन शब्द शक्तियों के आधार पर हुआ जो कविमानस से जोड़ता है। काव्य की जैविक एकता स्वीकार करने के कारण स्वच्छन्दतावादी कवि अनुभूति की अखंडता में विश्वास करता है और इसीलिए अलंकार, छन्द, शैली की बाह्यपरकता भी कल्पना के माध्यम से कवि की आंतरिक भावना से जुड़ी रहती है। इसीलिए स्वच्छन्दतावादी काव्य में अलंकार केवल शोभावर्धक वैभव के परिचायक नहीं, भाव की अभिव्यक्ति के विशेष द्वार हैं—अलंकार केवल वाणी की सजावट के लिए नहीं, वे भाव की अभिव्यक्ति के विशेष द्वार हैं, भाषा की सृष्टि के लिए, राग की परिपूरणता के लिए आवश्यक उपादान है। जिस प्रकार संगीत में सात स्वर तथा उनकी श्रुति-मूर्च्छनाएँ केवल राग की अभिव्यक्ति के लिए नहीं होती हैं और विशेष योग, उनके विभिन्न प्रकार के आरोह-अवरोह के विशेष राग का स्वरूप प्रगट होता है, उसी प्रकार कविता में भी विशेष अलंकार, शब्द-शक्तियों तथा उदा के सामंजस्य से विशेष भाव का अभिव्यक्ति करने में सहायता मिलती है।^३ क्रांचे ने अलंकारों की अभिव्यक्ति की सत्त्वों के रूप में स्वीकार किया।^४ स्वच्छन्दतावादी दृष्टि में अलंकार काव्य के आवयविक सौष्ठव के परिचायक होते हैं और यह काव्य की उदात्त अभिव्यञ्जना के गुण रूप होते हैं।^५

स्वच्छन्दतावादी हान के कारण महादेवी वर्मा के काव्य में अलंकार सौष्ठव साम्रास न होकर सहज, स्वाभाविक है। भाव और कल्पना के ऐक्य के कारण उनका

१ सुमित्रानन्दन पन्त ई० चेलिसेव, पृ० १७३—स० इन्द्रनाथ मगन।

२ डा० राजश्वरदयाल सक्सेना भारतीय काव्य चिन्तन, पृ० ७२।

३ सुमित्रानन्दन पन्त पल्लव, पृ० १८।

४ Here for instance it may be asked 'an ornament can be joined to expression Externally' In that case it is always seperated from the expression —B Croce Aesthetic, P 69

५ M H Abrams Mirror and the Lamp, P 77

काव्य प्रस्तुत की अपेक्षा अप्रस्तुत का आशय ग्रहण करता है और अभिव्यजना पक्ष व मानस अनुभूति से जोड़ता है। सूक्ष्म और आंतरिक भावों के लिए वे विशिष्ट उक्ति-भंगिमायें ग्रहण करती हैं और इस ग्रहण में उपमा, रूपक, अनुप्रास, समासोक्ति, प्रतीप, व्यतिरेक, वक्रोक्ति, यमक, श्लेष के साथ विशेषण विषयय, ध्वन्यात्मकता (आनोमोटो-पाइया), मानवीकरण जैसे स्वच्छ दत्तावादी अलंकारों का उनके काव्य में समावेश हो गया है—

(१) उपमा अलङ्कार

उपमेय और उपमान के मध्य सादृश्य के आधार पर महादेवी के रूपसाम्य, धर्मसाम्य और प्रभावसाम्य उपमासत्त्वों का उपयोग किया।

(अ) रूपसाम्य—इसमें उपमान और उपमेय के बाह्य रूप या दृश्य में साम्य उपरिचय किया जाता है।

जैसे— बिखर जाती जुगनुआ की भाँति ही
जब मुनहरे आँसुओं के हार सी।

अथवा— मृदुल अकं धर, दर्पण-सा सर
आज रही निशि हग इंदीवर

ये मानवीय व्यवहार की प्रतीति हाती है।

(ब) धर्मसाम्य—साधर्म्यमूलक अप्रस्तुत योजना का माध्यम से महादेवी धर्म या गुण की अनुभूति का संवेदनीय बनाती है। इसीलिए उनकी उपमाओं से बाह्य विविधियाँ (वर्णसाम्य, गुणसाम्य, कर्मसाम्य) की पूर्ति ता हाती है साथ ही कही सुवर्षि, कही भव्यता, कही आदरता, कहीं उपरामना जिन्हें व्यजित करना उनका लक्ष्य रहता है—शब्दों से स्वतः टपकती है^१—

उदाहरण के लिए—रात की नीरव व्याप
तम-सी अगम मेरी कहानी।

ये हृदय के आंतरिक गुणों की व्यजना है।

(स) प्रभाव साम्य—साम्य के आधार अलंकृत रचनाएँ पहले भी होती थीं किन्तु रीतिकाल में आकार साम्य पर ही जोर दिया गया। छायावादी कवियों में साम्य मुख्यतः उनकी अंतर्भावनाओं से जुड़ा है इसीलिए वे प्रभावसाम्य पर अधिक बल देते हैं। आचार्य रामचंद्र शुक्ल का कहना है—छायावाद बड़ी सहृदयता के साथ प्रभावसाम्य पर ही विशेष लक्ष्य रखकर चला है। वहीं-कहीं तो आहरो सादृश्य या साधर्म्य अत्यंत अल्प या न रहने पर भी आभ्यन्तर प्रभावसाम्य लेकर ही अप्रस्तुतों का सन्निवेश कर दिया जाता है।^२

१ विश्वम्भर मानव महादेवी की रहस्य साधना, पृ० २०६-२०७।

२ आचार्य रामचंद्र शुक्ल हिन्दी साहित्य का इतिहास, पृ० ६७०।

यह सागर का चंचल छौना, नाथ शून्य का कोना-कोना
पडा भू का सकेत, धूलि' म मोती बन आता है ।^१

- (२) सय बनी मृदु वार्तिका, हर स्वर जला बन सौ सजीली
फैलती आलोक-सी, झवार मेरी स्नेह गीली ।^२

रहस्य भावनाओं से पूण होने के कारण महादेवी के काव्य में रूपक की प्रधानता है—जिसमें वे अन्य अलंकारों का भी मिश्रण करती हैं—

वृत्त बिन नभ म खिले जो

अथु बरसते हंसो जो

तारका के वे सुमन

मत ध्वन कर अनमोली री ।^३

इस पद में रूपक और विभावना दोनों का एक साथ प्रयोग है । महादेवी के काव्य में सागररूपक की प्रधानता है जो काव्य में चमत्कार उत्पन्न करते हैं—

प्रिम मेरे गोले नयन बनेंग आरती

श्वासी में सपने कर गुम्फिन

मूक वारणों में मधुर मङ्गी भारती ।^४

गीत में श्लेष और अनुप्रास का सम्मोहन भी है । अनुप्रास अलंकार की छटा उनके पूरे काव्य अपने भेदा सहित उपस्थित है—

- (१) वृत्त्यानुप्रास—निराली कल-कल म अभिराम

मिलाकर मोहन मादक गान ।^५

- (२) छैकानुप्रास—गधवाही गहन कुतक,

तूल से मृदु धूम श्यामल ।^६

- (३) श्रुत्यानुप्रास—युग-युग प्रतिदिन प्रतिक्षण, प्रतिपल

प्रियतम का पथ आलोकित कर ।^७

- (४) लाटानुप्रास—नयन श्रवणमय श्रवण, नयनमय

आज हो रही कैसी उत्सन्न ।^८

१ दीपशिखा पृ० १४६ ।

२ दीपशिखा, पृ० ५ ।

३ यामा, पृ० १७१ ।

४ साध्यगीत, पृ० १६ ।

५ वही, पृ० ५४ ।

६ नीहार, पृ० ५२ ।

७ यामा, पृ० १४६ ।

८ नीरजा, पृ० १८ ।

(५) अत्यानुप्रास—मिथ्या प्रिय मेरा अवगुणन
 शाप मेरा भोलापन
 चरम सत्य, यह सुधिया दशन
 अतहीन मेरी करुणाकथा ।^१

समासोन्नित महादेवी का प्रिय अलंकार है—

जम से मुटु कज उर में
 नित्य पाकर प्यार लालन
 अनिल से चल पख पर फिर
 उड़ गया जब गघ उमन
 वन गया तब सर अपरिचित
 हा गई कालिका विरानी
 निठुर वह मेरी कहानी ।^२

(२) वक्रोक्ति—उक्ति वैचित्र्य के लिए इसका उपयोग में सूक्ष्मता, व्यंग्य और सौंदर्यबोध के लिए किया जाता है। भरत के नाट्यशास्त्र में इसका स्थात मिलता है जिसे बाद में आचार्य भामह और कुतल ने अत्यधिक महत्व देकर समस्त 'उक्ति सौन्दर्य' को काव्य पला का केन्द्र माना। वक्रोक्तिरहित उक्ति की वार्ता माना गया। भामह ने शब्द और अर्थ दोनों का समावेश वक्रोक्ति में किया। उनके अनुसार केवल नितात आदि शब्दों के प्रयोग से वाणी में सौंदर्य नहीं आता। शब्द और अर्थ में वक्रता होनी चाहिए जो वाणी का अलंकार है।^३

कुन्तक इस अलंकरण का सीधे कवि कर्म से निरूपित मानकर उसे उच्च सौन्दर्य-शास्त्रीय पीठिका पर प्रस्तुत कर देते हैं। उनकी इस उद्भावना की मुख्य प्रतिपत्ति यह है कि काव्य में अलंकार बाह्य से आरोपित नहीं होते बल्कि काव्य स्वयं अलङ्कृत शब्दाप ही है। यह अलङ्कृत शब्दार्थ कवि कर्म का परिणाम है। इस प्रकार रसध्वनि सिद्धांत की मुख्य त्रुटि का परिमाजन कर के अपने सिद्धांत का उच्चकाटि की नदनिव पीठिका प्रदान कर देते हैं।^४ कुन्तक ने वक्रोक्ति की शास्त्रीय आधार पर अनन्त काटियों में विभाजित किया—प्रकरण वक्रता, संवृति वक्रता, बाल वक्रता, निगबेचित्र्य वक्रता, प्रत्यय वक्रता आदि। महादेवी का काव्य संपूर्ण प्रधान है। इसलिए काव्य में वक्रोक्ति की प्रधानता है। उनके काव्य में शब्द और अर्थ की स्वाभाविक वक्रता विच्छेदित, छया और कानि का सृजन करती है। जयशंकरप्रसाद ने छायावाद की व्युत्पत्तिसम्य अर्थ

१ वही, पृ० ७२।

२ यामा, पृ० १६३।

३ विजेन्द्रनारायणसिंह वक्रोक्ति सिद्धांत और छायावाद, पृ० २०।

४ वही, पृ० ३०-३१।

का माभासा म 'छाया का लावण्यवाचक', लक्षण शब्द बताया है।^१ महादेवा भी वक्राक्ति का महत्ता स्वाकार करता है—भाषा सम्बन्धी मुक्ति जिसा साहित्यकार क कतव्य को सरल नहीं बनाती क्योंकि अपन सृजन म विशेषता लान क लिए उस शब्द समुद्र म बार-बार डूबकर ऐसे महाप शब्द चुनत पड़त ह, जिसस उसक सृजन की अन्य सृजनो स भिन्न व्यक्तित्व को प्राप्ति हा सक आर उसका कव्य अपनी सम्पूर्ण मर्मस्पाशता क साथ सम्प्रणायक बन सक।^२ उनक काव्य म कुतर्क द्वारा निर्धारित प्राय सभी शास्त्रोप कोटियों की वक्राक्ति उपसन्ध होती है—

(१) प्रकरण वक्रता—तुमको पोडा मे डूढा

तुमम डूढ़ू गो पीडा।^३

(२) सङ्कृति वक्रता—वे आये चुपचाप सुनाने

सब मधुमय मुरली की तान।^४

(३) काल वक्रता—सजल बादल का हृदय कण

चू पडा जब पिघल भू पर

पी गया उसका परिचित

हृषिका दरका पक का उर।^५

(४) लिंगवैविध्य वक्रता—सिक्ता पुष्पिनो-सी सुनो दिश।^६

(५) प्रत्यय वक्रता—प्रत्यय वक्रता मे प्रयुक्त शब्द मे पुन प्रत्यय लगाकर अनि-

वचनीय सौन्दर्य का स्फुरण किया जाता है। महादेवा अक्सर 'मय' प्रत्यय लगाकर शब्दा म सयात्मकता उत्पन्न करने का प्रयास करता है—जैसे—निजियोमय, रगोमय, मूलामय आदि। इसके अतिरिक्त महादेवी के काव्य मे भालापमा और विशेषण विपर्यय,^७ यमक, उल्लेख तथा प्रतीप और व्यतिरेक अलंकार^८ भी प्राप्त होते हैं। महादेवी क अलंकार विधान सहज स्वाभाविक है। उनके गीतों का सौन्दर्य अलंकार ही बढ़ाने हैं। उनक अलंकारों म निहित सौन्दर्य को तुलना केवन प्रसाद काव्य स ही हा सकती है।

१ जयशंकरप्रसाद काव्य कला आर अम निबन्ध, पृ० १२४।

२ महादेवी वर्मा सन्निधि, पृ० २१।

३ नाहार, पृ० ४६।

४ वहाँ, पृ० ११।

५ नीरजा, पृ० ७४।

६ साध्यगीत, पृ० ७७।

७ नीहार, पृ० ३६-४६।

८ नारजा, पृ० ३०-३८।

९ नोहार, पृ० २७-२८।

छन्द विधान

यह सत्य ने काव्य निर्माण के सम्बन्ध में कहा है कि कवि की देवी शक्ति और सृष्टि छन्द द्वारा पूर्णता की अपेक्षा रखती है अर्थात् कवि की भावनाएँ जा रहस्यमय होती हैं, छन्द में बंधन स्पर्श और पूर्ण हो जाती है। अरस्तू ने संगीत और लय का मानव की भौतिक प्रवृत्ति माना और काव्य में उद्भव का एक कारण भी स्वीकार किया किन्तु मित्रात रूप में उसने छन्द को कविता के लिए आवश्यक नहीं कहा क्योंकि अरस्तू के अनुसार छन्द कविता का वैशिष्ट्य नहीं उसका वैशिष्ट्य अनुकरण है।

वाम्पव में पला अपने में पूर्ण और जीवन्त रूप में अनुभूति का लय व्यापार है और लय व्यापार को सन्तुलित करने के लिए छन्द विधान आवश्यक है। कालरिज ने काव्य के लिए छन्द के प्रवृत्त रूप को स्वीकार किया। उसके मतानुसार छन्द हर हास्य में प्रवृत्त भाषा के भीतर संवेग की सहज उत्तेजना से प्रसूत होना चाहिये।^१

कालरिज ने छन्द की शास्त्रीयता का निषेध किया। साहित्य को आंगिक ऐक्य (Organic whole) मानकर कालरिज ने यह मत व्यक्त किया कि जिस प्रकार बीज से जड़ुर निरालवर अपने प्राकृतिक विकास में वृक्ष का स्वरूप प्राप्त कर लेता है उसी प्रकार कविता या साहित्य की वृत्ति का रूप उसकी मूलवस्तु का स्वाभाविक (या अनिवार्य) विकास होना चाहिए। इसलिए यदि किसी से कोई कविता के लिये छन्द को स्वीकार करता है तो उसे यह भी स्वीकार करना चाहिए कि वह छन्द ऊपर से जोड़ा हुआ नहीं हागा, वरन् उसे कविता का प्राकृतिक अंग होना चाहिये।^२ सहज रूप से उत्पन्न होने वाले छन्द के माध्यम से काव्य में आनन्द की प्राप्ति होती है।

छायावादी कवियों ने छन्द और काव्य के बीच घनिष्ठ सम्बन्ध माना-कविता हमारे प्राणा का गीत है, छन्द हृत्कम्पन। कविता का स्वभाव ही छन्द में समान होता है। जिन प्रवाह नदी के तट अपने बंधन से धारा की गति को सुरक्षित रखा, जिनके बिना वह अपनी ही बंधनहीनता में अपना प्रवाह खो बैठता है, उसी प्रकार छन्द भी अपने नियंत्रण से राग को स्पन्दन, कम्पन तथा वग प्रदान कर निर्जीव शब्दों के रोहो में एक क्रोमल, सज्जन बलरव भर उह मजीब बना देते हैं।^३ महादेवी के अनुसार छन्द तो भाषा के सौन्दर्य को सीमाएँ हैं, जब भाषा विशेष से मिश्र करके उनका मूल्यांकन असम्भव हो जाता है। वे प्रायः दूसरी भाषा की सुदोस्ती को सब

१ Coleridge Biographia Literaria, P 206

२ Coleridge Biographia Literaria, P 206

३ सुमित्रानन्दन पन्त, पृ० ३३, पल्लव।

आर स स्पर्श नहीं कर पात, इसी से या तो बघनों के अनुरूप काट-छांटकर घेड़ो ल कर डेते हैं या अपनी निश्चित सीमा रेखाओं को कहो दूर तक फैलाकर और कहीं सकीर्ण कर उसके बाद सम्बन्धी लक्ष्य से हो बहुत दूर पहुँच जाते हैं।^१ यदि कविता के लिए विशेष शब्द चयन आवश्यक है, व्यंजित अर्थबोध की भाव परिणति अनिवार्य है तो छन्द एक विशेष ब्रम में छन्दादित हो रहेंगे।^२

महादेवी ने गीता में संगीतमयता को सुरक्षित रखने के लिए छन्द विधान को आवश्यक स्वीकार किया यद्यपि उन्होंने मुक्त छन्द को नहीं अपनाया किन्तु उनका छन्द विधान परम्परायुक्त है। संगीत की प्रधानता के कारण ही उनके काव्य में वर्णित छन्द की अपेक्षा मात्रिक छन्द की प्रधानता है। इसका कारण है—वर्णित छन्द बेडियो के बराबर है जो हिन्दी की सुकुमार कविता के कोमल चरणों का जकड़कर उसकी स्वाभाविक गति में बाधा डालते हैं, उसके झुपरा की कोमल ध्वनि का गला घाट देते हैं।^३ मात्रिक छन्द में ही काव्य का संगीत सुरक्षित रह सकता है। हिन्दी का संगीत केवल मात्रिक छन्दों में ही अपने स्वाभाविक विकास तथा स्वास्थ्य की पूर्णता प्राप्त कर सकता है। उन्हीं के द्वारा उसमें सौन्दर्य की रक्षा की जा सकती है।^४

महादेवी के काव्य में मुख्यतः मात्रिक छन्दों की प्रधानता है। मात्रिक छन्दों का अध्ययन सममात्रिक, अर्द्धसममात्रिक और विषम मात्रिक छन्दों के रूप में किया जाता है—

(अ) सममात्रिक छन्द—महादेवी के काव्य में १६-१६ और १४-१४ मात्राओं वाले सममात्रिक छन्दों की प्रधानता है।

| | |
|--------------------------|----------------|
| १—निशा को धो देता राकेश | १६ मात्राये |
| २—चादनी में जब अलकें खोल | १६ मात्राये |
| ३—कली से कहता था मधुमास | १५ मात्राये |
| ४—बता दो मधुमदिरा का मोल | १६ मात्राये |
| | (नीहार, पृ० ६) |

(व) अर्द्धसममात्रिक छन्द—

| | |
|-----------------------|-------------|
| मेरी आँखों में बलकर | १६ मात्राये |
| छवि उसकी मोली बन गई | १६ मात्राये |
| उसके घन प्यालो में है | १४ मात्राये |

१ साहित्यकार की आस्था तथा अन्य निबन्ध, पृ० ६४।

२ महादेवी वर्मा संधिनी, पृ० २०।

३ सुमित्रानन्दन पन्त पल्लव, पृ० २३।

४ सुमित्रानन्दन पन्त पल्लव पृ० २६।

विद्युत की मेरी परछाई

१६ मात्राएँ

(नीरजा, पृ० ५४)

(स) विषम मात्रिक छंद—महादेवी के काव्य में इस छंद का प्रयोग कम है
किन्तु कुछ स्थानों पर उसका प्रयोग मिलता है—

प्रथम प्रणय की मुपमा सी १४ मात्राएँ

मह कलिया के चितवन में कीन ? १७ मात्राएँ

कहता है मैंने सीमा उनकी १८ मात्राएँ

आँखों से मुस्मित मौन १३ मात्राएँ

मात्रिक छंद के अन्तर्गत कुछ अन्य छंद द्रष्टव्य हैं ।

रूपमाला—यह २४ मात्राओं के चरणों से निर्मित सममात्रिक छंद है । जिसमें १४ मात्राओं का यतिब्रम होता है । पन्त जी ने रूपमाला के सम्बन्ध में लिखा है
रोला जहाँ बरसाती नाला की तरह अपने पक्ष की रकावटों को साँघता हुआ कल कल
नाद करता हुआ आगे बढ़ता है वहाँ रूपमाला दिन भर के काम-धंधे के बाद अपनी
ही थकावट के बोझ से लदे हुए किसान की तरह चिंता में डूबा हुआ नीची दृष्टि
किये, ढीले पाँवों से जैसे घर की ओर लौटता है । करुण और शृंगार रस के लिये यह
छंद उपयुक्त माना गया है—

रात के पक्षहीन तम में
मधुर भरत जिसके श्वास
पेन भरते लघु कणों में
भी असीम सुवास
कटकी में सेज जिसकी
आँसुओं का ताज
सुभग ! हँस उठ, उस प्रफुल्ल
गुलाब ही सा आज ।

(नीरजा, पृ० १०३)

नियम के अनुकूल हाते हुए भी इन पंक्तियों में १४ मात्राओं के बाद यति का
ब्रम नहीं है । करुण रस की व्यञ्जना के लिए महादेवी ने 'सखी छंद' का प्रयोग
किया । १४ मात्राओं के इस छंद में चरण के अन्त में तीन गुरु या एक लघु दो गुरु
का विधान है—

कन-कन में जब छाई थी
बह नववीवन की लाली
मैं निर्धन तब आई सैं
सपना स भरकर डाली ।

घोषे चरण को छोड़कर सभी चरण नियमानुकूल हैं। १६ मात्राओं के शृंगार छंद का महादेवी धर्मा के काव्य में सर्वाधिक प्रयोग मिलता है—

| | |
|-------------------------|-------------|
| कितनी करुणा कितन सदेश | १६ मात्राएं |
| पथ में बिछ जाते वन पराग | " |
| गाता प्राणा का तार-तार | " |
| अनुराग-भरा उमाद राग | " |

(नीहार पृष्ठ ८६)

इसके अतिरिक्त चौपाई छंद,^१ गीतिका^२, विष्णुपद^३, सरसी^४, मनोरमे^५, दिग्पाल^६, पीयूषवर्णा^७, सावनी^८ आदि परम्परागत छंदों का प्रयोग मिलता है। महादेवी ने शणिष्क छंद का उपयोग बहुत कम किया केवल दुर्लभ सवैया छंद का प्रयोग ही मिलता है—

पथ में नित स्वर्ण पराग बिछा
तुझे देख जो फूली समाती नहीं
दलो से दलो में घुला मकरन्द
पिलाती कभी अनखाती नहीं
किरणो में गुथी मुक्तावलियाँ
पहनाती रही सकुचाती रही
जब भूल भुलाव में पक्क की
अलि कैसे तुझे मुझि आती नहीं।^९

संगीत और करुण की प्रधानता से महादेवी के काव्य में छंद विधान अनिवार्य रूप से समाहित है। तथापि वे स्थान-स्थान पर प्रसाद और निरासा की तरह अनुकूल छंद का भी प्रयोग करती है। नीहार और रश्मि में इस तरह के प्रयोग देखे जा सकते हैं। नूतनता की दृष्टि से उहनि मिश्रित छंदों के अतिरिक्त स्वनिर्मित छंदों का भी प्रयोग किया।^{१०}

-
- १ नीहार, पृष्ठ ३०।
 - २ नीरजा, पृष्ठ ७४।
 - ३ सधिनी, पृष्ठ ७४।
 - ४ सधिनी, पृष्ठ ६६।
 - ५ नीहार, पृष्ठ १६।
 - ६ यामा, पृष्ठ ६१।
 - ७ रश्मि, पृष्ठ २५।
 - ८ रश्मि, पृष्ठ ८७, नीरजा, पृष्ठ ६६।
 - ९ यामा, पृष्ठ ८८।
 - १० नीहार, पृष्ठ २१।

महादेवी के गीत और उनका संगीत विधान

काव्य की ऊँची-ऊँची हिमालय श्रेणियाँ के बीच गीत मुक्तक एक सजल कोमल मधुखण्ड है जो न तो उनसे दबकर टूटता है और न बँधकर रुकता है, प्रत्युत हरकिरण से रगस्वात होकर उन्नत चोटियाँ का शृङ्गार कर आता है और हर वाक्य पर उड़-उड़कर उस विशालता के कोने-कोने में स्पन्दन पहुँचाता है।^१ इसीलिए महादेवी ने अपनी अभिव्यक्ति के लिए गतिविधा को चुना। महादेवी का गीतिकाव्य अन्तर्ब्यया और आत्मचेतना की अभिव्यक्ति है। उसमें एक आवेश है जो रागात्मक है, वह ऐकान्तिक वैपत्तिक अनुभूति की व्यञ्जना है, जो मार्मिक है, यह व्यक्ति के आत्म-दर्शन की संगीत मुखर ध्वनि है।^२ वेदना और व्यथा के बीच आत्म-साक्षात्कार करत हुए महादेवी के गीतों में एक ऐसा अन्त संगीत है जो उनके काव्य को समग्रता देता है जाक मारिता का कथन है कि संगीत चेतना कवि के कलात्मक सहज ज्ञान का एक अंश है।^३

आई० ए० रिचर्ड्स ने 'द ऐम्पास ऑन म्यूजिक थी थार' निबन्ध में कविता के अर्थ संगीत पर मनोवैज्ञानिक दृष्टि से विचार किया और बताया कि काव्य की संगीत उसकी आंतरिक लय में होता है।^४

वस्तुतः भेयता शब्द में ही रागत्व निहित है। पन्त ने तो छायावादी काव्य की मूल प्रेरणा ही 'रागत्व' को माना।^५ छायावादी कवियों ने शास्त्रीय स्वर संगीत की अपेक्षा शान्दिक संगीत को महत्व दिया क्योंकि यदि एक विशेष प्रकार के शब्दों का नियोजन किया जाय तो शब्द भी संगीतमय हो उठते हैं। गीत के छोट से सृजन क्षण में महादेवी आत्म-विस्तार करती है। नीहार से दीपशिखा तक व इसी साधना में रत हैं और इसीलिए संगीत के पक्षों पर चलने वाले हृदयवाद की छाया में गीत विविध रूप हो उठे। स्वानुभूत सुख दुःख व भाव गीत लौकिक विरह-मिलन, आशा-निराशा पर आश्रित जीवन गीत, सौंदर्य को सजीवता देने वाले चित्रगीत सबकी उपस्थिति सहज हो गई।^६

वचन में ही माँ से सुने हुए भजन, मीरा के गानों का प्रभाव महादेवी पर

१ गीतपर्व भूमिका—महादेवी वर्मा, पृ० २५।

२ डॉ० धनंजय वर्मा काव्य का स्वरूप, पृ० ६६।

३ Jacques Maritain Creative intuition in Art and Poetry, P 83-84

४ I A Richards Principles of Literary Criticism, P 168, 1955

५ सुमित्रानन्दन पन्त पल्लव, पृ० ४०।

६ महादेवी साहित्य, पृ० २७७।

पडा इसीलिए गयता उनके गीतो का प्रमुख पद है। महादेवी गीत का परिभाषित-
कर्म हुए लिखती हैं—सुख-दुख के भावावेशमयी अवस्था विशेष का गित चुन शब्दा-
मय र साधना के उपयुक्त चित्रण कर देना गीत है।^१ इस परिभाषा के आधार पर
गीत के निम्न सत्व निर्धारित किये जा सकते हैं—मेयता, आत्माभिव्यक्ति, अन्विता,
संगितता, सहज अन्त प्रेरणा। काव्य और संगीत परममुद्रापेक्षा नहीं है क्योंकि एक
की अभिव्यक्ति का माध्यम स्वर है तो दूसरे का शब्द। जैसे रने बेले में कहा है—
उच्चकोटि का काव्य संगीत की ओर अनिवार्यतः नहीं झुकता, इसी प्रकार उच्चकोटि
के संगीत का भी शब्द को आवश्यकता नहीं रहती।^२

महादेवी के काव्य में शास्त्रीय पद्धतियाँ पर आधारित संगीत न होकर
स्वच्छन्द दृष्टि से निर्धारित साधन शब्दा में युक्त गयता प्राप्त होती है क्योंकि स्वर के
साथ जब सार्यक शब्दावली की संगति हो जाती है तब संगीत और काव्य दोनों व्यापक
तथा गहराई की दृष्टि से जीवन की असंख्य सीमाएँ छू लेते हैं।^३ महादेवी ने संगीत
पत्र पर शब्द संगीत और अथसंगात की दृष्टि से विचार किया जा सकता है। शब्द
संगीत में मूलतः होने के कारण वह सर्वप्राप्त होता है जबकि अथसंगीत अमूल और
मानिक। महादेवी के काव्य में शब्द संगीत और अथ संगीत का समन्वय है। वे
छायावाद के सन्त वन की सबसे सुधर पिकी है।^४ इसीलिए एक ओर जहाँ
शब्द संगीत के लिए अनुप्रास और वर्णों का बलात्मक बियास करती हैं वहीं दूसरी
ओर अथसंगीत के लिए वे लोक गीतो का मय ग्रहण करती हैं। दोषशिया संगात की
दृष्टि से उनकी सबसे अच्छे रचना है।

महादेवी न स्वर और व्यंजन की मैत्री द्वारा शब्द संगात की याना का है।
अनुप्रास का प्रयोग उहाने स्थूल एवं सूक्ष्म दो स्तो म किया है। स्थूल रूप से अनुप्रास
केवल अन्त्यानुप्रास की आवश्यकताओं का पूरा करने का माध्यम है और सूक्ष्म रूप में
वह शब्दों में पग-पग पर जैसे सन्त की छाप के समान निरन्तरता चलता है।^५ महादेवी
के काव्य में स्थूल अनुप्रास तो स्थूल-स्थूल पर है परन्तु उनके काव्य की कुशलता
अनुप्रास के सूक्ष्म निषेजन में ही द्रष्टव्य है।

हास का मधुदूत भेजो।

शब्द संगीत के लिए महादेवी शब्दों की मृदुलता और कोमलता का ध्यान
रखती हैं। महादेवी के गीत में प्रमुख छायावादी कवियों की तुलना में बड़े हैं किन्तु

१ महादेवी साहित्य, पृ० २७७।

२ रने बेले और आश्विन धारेन साहित्य के मिद्वान्त, पृ० १२७।

३ महादेवी वर्मा संविनी पृ० २४।

४ मुमित्रानन्दन पत्र पन्नव, पृ० ३५।

५ डा० सधमग गौतम महादेवी का काव्य और उनका व्यक्तित्व, पृ० ६१।

वे प्रचलित गाता की अपेक्षा पर्याप्त लघु है। उनका गीतो म ॥ द प्राय आठ से सोलह मात्राया तक है। इस दृष्टि से वे सक्षिप्त है। रागो की दृष्टि से भैरवी, आसावरी आदि गम्भीर रागा क उपयुक्त उनका गीत है क्योंकि उनका मूलस्वर करणा, वेदना है। वेदना को संगीत स्वरा म नहलाकर वे उस गेय बना देती है। वैयक्तिकता उनके गीतो का मुख्य विशेषता है। अतः प्रेरणा के आधार पर निमित्त उनके गीतो म सामान्यता है और वसुधैव कुटुम्बकम् के दूसरा के सुख-दुःख, उत्साह-विषाद से सामान्य स्थापित कर रेत हैं। बड़ मयथ न काव्य का भावनाओं का सहज उच्छ्वास कहा है। महादेवी के गीत भी सहज अतः प्रेरणा से उद्भूत लोकगीता की भाँति ताजगी, रसूति, अद्विष्टता और सहजता लिये हुए हैं। सचेतना उनके कलागीता का निर्माण करती है, कलागीता में लोकगीत की भाँति निराकरणता और सहजता नहीं मिलती। इस दृष्टि से महादेवी के गीता का विभाजन कलागीत और लोकगीत के रूप में किया जा सकता है—

(१) कलागीत—

महादेवी के प्राय समस्त गीत 'कलागीत' के अन्तर्गत आते हैं। शिल्पगत सजगता के कारण उनके गीता में कल्पना, पायवीयता और कलात्मकता का साथ, राग-रागिनी को शास्त्रीय पद्धति भी मिलती है। नाद पर आधुन हाने के कारण संगीत में सूक्ष्म सौंदर्य लहरिया की जो स्वाभाविक व्याप्ति रहती है वह उनके गीतो में अत्यंत निखरे हुए रूपों में वर्तमान है। उन्होंने संगीत की स्वर चेतना और रागात्मक कल्पना के विरल सामान्य का मुखरित करने का सदैव प्रयास किया है।^१

(२) लोकगीत—

महादेवी के गीत अध्यात्म के अमृत आवाश के नीचे लोकगीता की धरती पर पले हैं। महादेवी का विचार है कि लोकगीतो की परम्परा में ही साहित्य की मूल प्रवृत्तियाँ सुरक्षित हैं।^२ इसलिए लोकगीतो की ताजगी, अद्विष्टता और मिठास महादेवी के कई गीता में मिलती है—

(१) हठीले होले-होले पाल

मुखर बिज होले-होले बोल।^३

(२) कही से आयी हूँ कुछ भूल

किसी अधुमय घन हूँ बन।

टूटी स्वर लहरी का कम्पन

१ नुरेशचन्द्र गुप्त महादेवी वर्मा और उनका आधुनिक कवि, पृ० ६२।

२ महादेवी वर्मा गीतपर्व, पृ० २६।

३ नीरजा, पृ० ३७।

या ठुहराया गिरा धुनि म

है मैं नभ का फूल ।^१

(३) कहीं से आये वादल बारे गजरारे मतवाने ।^२

(४) पय देख बिता दी रैन, मैं प्रिय पहचानी नही ।^३

महादेवी के गीतों में अंतरा-विधान का एक ही सदम मिलता है। स्वर में उत्कृष्टता और विरोध साकर प्रभावोत्पादन उत्पन्न करना। जैसे—‘घन बनू घर दो मुझे प्रिय ।’ गीत इस दृष्टि से उल्लेखनीय है। सचेष्ट कलात्मक सज्जा, संगीतमय वर्णमयी और लाकगीनो का स्वर साधन इनके गीत के अनिवार्य तत्त्व हैं।^४ महादेवी की कविता में भाव और शिल्प की अनुकूलता रहती है। फलस्वरूप इनकी कविताओं में सर्वत्र एक गीतिवेग (Melic impulse) मिलता है जो इनके काव्यगत नाद सौंदर्य की प्रेषणीयता में एक ओघ भर देता है। अतः इनके गीतों में ध्वन्यात्मक शब्दों (सानिक् टम्स) के अनेक भुष्ट प्रयोग मिलते हैं।^५ इसीलिए महादेवी के काव्य में तीनों प्रकार की ध्वन्यात्मकता मिलती है जो क्रमशः कोमल पदों, विशेषण के कुशल प्रयोग और संगीत की प्रधानता के कारण है।

भाषा की गुञ्जता और चित्र बिम्बों की प्रधानता ने उनके ‘चित्रराग’ की उत्पत्ति की है। चित्रभाव के साथ भावों के घनिष्ठ सामंजस्य से ही चित्रराग की उत्पत्ति होती है। भाव और स्वर की मधुर संधि, भाषा की निचरिणों की भाँति गति और रव ने उसके गीतों का संगीत की दृष्टि से श्रेष्ठ बना दिया है। विचार और संगीत दोनों उनके काव्य में बराबर हैं। शापेनहावर ने एक स्थल पर कहा है—‘संगीत विचारों का अभिव्यक्त करने का कार्य नहीं करता किन्तु वह विचारों के बराबर स्थान रखता है’।^६ डा० दवरज ने छायावादी कवियों में संगीत की दृष्टि से महादेवी को ही एक मात्र श्रेष्ठ माना—‘जय छायावादी कवियों की रचना में मधुर ध्वनि एवं श्रुति सुषुप्त पन्याजना का संगीत है, इसका विपरीत महादेवी जी में ध्वनियों का लयपूर्ण संगठन का भासिक संगीत है। महादेवी जी का सुगठित गीतों की सुलना में पत का शब्द-संगीत अपेक्षाकृत फार्महीन जान पड़ता है। यों महादेवी जी ने

१ यामा, पृ० ११०।

२ दीपशिखा, पृ० ८३।

३ नीरजा, पृ० ३६।

४ प्रतिमा कृष्णबल छायावाद काव्य का शिल्प पक्ष, पृ० ६४।

५ डा० कुमार विमल छायावाद का सौंदर्यशास्त्रीय अध्ययन, पृ० ४६।

६ Schopenhauer affirms that music does not express ideas but paraluted with ideas, will itself

बहुत अधिक छन्दा का उपयोग नहीं किया है किन्तु छोटे ही छन्द रूपा की परिधि में उन्होंने जितनी लयात्मक विविधता का विधान किया है वह अद्भुत है। परिचित स परिचित छन्दों में इस तरह विभक्त और ग्रथित करती हैं कि पाठक अनिर्वाच्य नवीनता की अनुभूति से पुलकित हो जाता है।^१ आचार्य रामचन्द्र शुक्ल का कथन है—गीत लिप्यन में जैसी सफलता महादेवी जी की हुई वैसी और किसी का नहीं। न तो भाषा का ऐसा म्लिच्छ और प्रांजल प्रवाह और बहो मिलता है न हृदय की ऐसी भावभंगी।^२

भाषिक चेतना और शब्द सस्कार तथा लक्षणा व्यञ्जना शिल्प का औदास्य

भाषा मूलतः एक अखण्ड चेतना है।^३ अतः उसके विविध अंग अथवा अवयव उसी में मिलकर प्राणवान् हात हैं। वाक्य भाषा अरूप भावा व विचारों का शब्द के माध्यम से कल्पना चक्षुषो के सामने मूर्तिमान् करती है।^४ वस्तुतः भाषा प्रेयणीयता का माध्यम मात्र न होकर मानवीय अन्तर्जगत की तादात्म्यता या ध्वन्यात्मकता अनुभूति का को व्यक्त करने का माध्यम है। महादेवी वर्मा ने साहित्यिक और व्यावहारिक भाषा में भेद करत हुए लिखा—‘किसी हाट के क्रय-विक्रय के लिए आवश्यक शब्दों की सज्जा अधिक नहीं होती, परन्तु जब हम अपने भावजगत, विचारमयन, सौन्दर्यबाध को आकार देन बैठते हैं तब हमें ऐसी शब्दावली की आवश्यकता पड़ती है जो हर हल्क गहरे रंग को व्यक्त कर सके।^५ स्पष्ट है महादेवी शब्द की आंतरिक सगति को ध्यान में रखने की बात करती है क्योंकि ‘भाषा केवल संकेत-लिपि नहीं है प्रत्युत उसमें हर शब्द के पीछे साकेतिक वस्तु स्पष्ट रहती है और प्रत्येक शब्द एक सजीव इतिहास होता है।^६ पतन काव्य की तुलना संगीत से की।^७

पुनरुत्थानवादी युग (द्विवेदी युग) से ही काव्य में खड़ी बोली का प्रयोग काव्य भाषा के लिए किया गया किन्तु छायावाद ने नये छन्द-बोधों में सूक्ष्म सौन्दर्यानुभूति को जा रूप देना चाहा वह खड़ी बोली की साविक कठोरता नहीं सह सकते थे अतः कवि ने कुशल स्वर्णवार के समान प्रत्येक शब्द का ध्वनि, गण और अर्थ की दृष्टि से नाप तोलकर और काट छाँटकर तथा कुछ नये गढ़कर अपनी सूक्ष्म भावनाओं का

- १ डा० देवराज साहित्य चिन्ता, पृ० २०३।
- २ आचार्य रामचन्द्र शुक्ल हिन्दी साहित्य का इतिहास, पृ० ७२०।
- ३ कलाकार की सिद्धांता और सर्जन सामा आलोचना, पृ० २७।
- ४ डा० रामेश्वर खडेलवाल जयशंकर प्रसाद वस्तु और कला, पृ० ३६०।
- ५ महादेवी वर्मा क्षण, पृ० १०२।
- ६ वही, पृ० १०६।
- ७ सुमित्रानन्दन पन्त पञ्चव, पृ० २१।

कोमल कलेवर दिया ।^१ शब्द अनुभूति सौंदर्य की अगध्वनि होत हैं, विचारा की दीप्त चिंगारी के सहस्र होते हैं ।^२ स्वतंत्र अस्तित्व रखते हुए भी आपस में घनिष्ठ होते हैं । जिस प्रकार समग्र पदार्थ एक दूसरे पर अवलम्बित है, श्रृणानुबन्ध है, उसी प्रकार शब्द भी, इनका आपस का सम्बन्ध अनुराग, विराग, प्रीति, मैत्री, शत्रुता तथा वैमनस्य का पता भर लेना क्या आसान है ?^३ शब्दों के इसी पारस्परिक अन्तर्सम्बन्ध पर अनेकार्थ सकेत निर्भर हात हैं । काव्य की भाषा प्रतीकात्मक होती है । अतः उसमें ध्वन्यात्मकता शब्द और अर्थ के बाह्यात्मक स्वरूप से उत्पन्न होती है और यह ध्वन्यात्मकता लक्षणा, व्यञ्जना शब्दशक्तियों पर आश्रित होती है जिसका सम्बन्ध कल्पना से होता है ।

शब्द-संयोजन की दृष्टि से महादेवी के काव्य में तत्सम्, तद्भव, देशज, अनुकरणात्मक शब्दों के साथ ही अरबी, फारसी के विविध शब्द मिलते हैं । संस्कृत साहित्य की मर्मज्ञ होने के कारण महादेवी के काव्य में तत्सम् शब्दों की बहुलता है । सूक्ष्म और सगीतमय शब्दभावों की अभिव्यक्ति के लिए महादेवी तत्सम् शब्द ग्रहण करती हैं पर इनके प्रयोग से उनकी भाषा दुर्बल नहीं है । तत्सम् शब्दों के उपयोग से उनके काव्य में सामाजिक पदा की प्रचुरता है—उदाहरण के लिए—

(१) मैं चिर चंचल

मुझसे है तट रेखा अविचल

तट पर रूपों का कोलाहल

रस-रग-सुमन-नृण-वृण पल्लव ।^४

(२) घिरते नभ निधि आवत्त मेघ ।^५

तत्सम् के साथ ही महादेवी के काव्य में तद्भव शब्दों की भी प्रधानता है—
बनास, बयार, रैन, हठोला, अजान, अधियारी, गुजार, पतझार आदि ऐसे ही शब्द हैं । साकगीतो के प्रभाव से ग्रामीण शब्दों का भी समावेश है—

(१) गुलाला से रविपथ सीप ।^६

(२) इही पलको ने बटकहीन

किया था वह मारग बेपौर ।^७

१ महादेवी वर्मा साहित्यकार की आस्था तथा अर्थ निबन्ध, पृ० ६८-६९ ।

२ Shedly—Defence of Poetry

३ मुमित्रानन्दन पन्त पल्लव पृ० २९ ।

४ दीपशिखा, पृ० ७४ ।

५ दीपशिखा, पृ० १३२ ।

६ रश्मि, पृ० ५ ।

७ यामा, पृ० ७४ ।

(३) मुखर पिक होले बाल ।^१

(४) लोट जाओ मलय मारत वे क्षनारे ।^२

इसका अतिरिक्त नूतनता के लिए महादेवी जी अग्रेजी, अरबी, फारसी के शब्दों का भी प्रयोग करता हैं। अरमान, दाग, प्याला, दीवानी (फारसी), धुलधुल, साकी, तूफान, खार (अरबी) तो कही 'हिम अधर' जैसे अग्रेजी शब्द के अनुवाद भी अनायास उनके काव्य में सम्मिलित हो गये हैं। शब्दों का रूप गठन प्रायः नियमा पर निर्धारित होता है। चूँकि महादेवी एक सचेत कलाकार हैं इसलिए उनके काव्य में व्याकरणसम्मत दोष अत्यन्त 'यून हैं किन्तु स्वच्छ दत्ता के कारण कहीं-कहीं लिंगदोष, वचनदोष और विभक्ति दोष मिल जाने हैं—

(१) लिंग दोष—

लिश रचता जाता नूपुर-स्वप्न
हो न जिसका खोज सीमा में मिला ।

(दीपशिखा, पृ० ७३)

(२) वचन दोष—

कितनी करुणाओं का मधुर ।

(यामा, पृ० १२१)

(३) विभक्ति दोष—

उनकी इस निष्ठुरता को जिसमें मैं भूल न पाऊँ ।

इसने साथ ही कही-कही नूतन क्रिया रूप मिलते हैं—

आज न सज अलका से हीरे

चौंका के जग भास न सौरे ।

(यामा, पृ० १५८)

शब्द शक्ति की दृष्टि से चूँकि महादेवा का काव्य रहस्यात्मक, प्रतीकात्मक और अतमुखी है अतः उसमें लक्षणा और व्यञ्जना की प्रधानता है। यद्यपि उसमें अमिधा का प्रयोग भी है पर अल्पमात्रा में। उदाहरण के लिए अमिधा का प्रयोग निम्न पदों में देखा जा सकता है—

(१) मुखर पिक होले होल बोल

हठीले होले होले बाल ।

(नीहार, पृ० २५)

(२) कह दे भा क्या देखू

देखू खिसती कलिया या

प्यासे अधरो को दधू ।

(नीहार, पृ० ३०)

व्यजना लक्षणामूला और अमिधामूला दोनों हाती है। लक्षणामूला व्यजना के भेद उपादान लक्षणा तथा लक्षणा लक्षणा पर आश्रित है। उपादान लक्षणामूला ध्वनि के प्रभेद का नाम है—अर्थात्तर सङ्गमित-वाच्य ध्वनि और लक्षणा-लक्षणा ध्वनि का नाम है अत्यन्त तिरस्कृत वाच्य ध्वनि। लक्षणा के दो मूलभेद हैं—रूढि और प्रयोजन।

महादेवी के काव्य में 'अत्यन्त तिरस्कृत वाच्य-ध्वनि' का प्रयोग इन पक्तियों में देखा जा सकता है—

कलियों की घन जाली में, छिपती देखू सतिकाएँ

या दुर्दिन के हाया, मे, सज्जा की कक्षा देखू।

(यामा, पृ० १०२)

यहाँ तुलनात्मक चित्रों के द्वारा 'सज्जा' में अथान्तर सङ्गमित वाच्य ध्वनि है, साथ ही 'हायो' तथा 'कक्षा' में अत्यन्त तिरस्कृत वाच्य ध्वनि। 'व्यजनाशक्ति' का प्रयोग सूक्ष्मता, तीव्रता और गहनता के लिए किया जाता है। इसके दो भेद किये जाते हैं—शाब्दी व्यजना और आर्थी व्यजना।

शाब्दी व्यजना में भी दो भेद किये जाते हैं—

(१) अमिधामूला शाब्दी व्यजना, (२) लक्षणामूला शाब्दी व्यजना।

(१) अमिधामूला शाब्दी व्यजना

इसमें अमिधा के आधार पर व्यगर्थ ग्रहण किया जाता है। इसमें अनकार्यों शब्दा से एक अर्थ का वाद्य कराया जाता है—

एक तार अगणित कम्पन का

एक सूत्र सबके बधन का।

(यामा, पृ० ७६)

यहाँ 'तार' का अर्थ 'तारे' और सूत्र न होकर वाद्य यंत्र के तार से है।

(२) लक्षणामूला शाब्दी व्यजना

लक्ष्यार्थ का प्रयाजन जिस शक्ति के गान से होता है उसे लक्षणामूला शाब्दी व्यजना कहते हैं—

मोम सा तन धुल चुका, दोप सा मन जल चुका है 'मोम' के सदृश धुलने और जलने में साधना की सत्त्वता, दृढ़ता निहित है।

(३) आर्थी व्यजना

जिसने जिसकी ज्वाला सीपी

उसने उसमें रूप भरा

आलाक लुटाना वह धुन धुन

दता क्षर यह सोरभ बिखरा।

इन पत्तियाँ मे 'दोप' और 'फूल' के माध्यम से जीवन की सधपशालता की व्यजना है।

निष्कर्षत महादेवी के काव्य में लक्षणा और व्यजना की प्रधानता उनके काव्य में चित्रोपमता, साकेतिकता, प्रतीकात्मकता प्रदान की है। महादेवी की विशेषता है कि वे रचनाओं को एक ही बार लिखती हैं उसे सशोधन, धराद या पालिश की कसौटी पर नहीं कसती। यही कारण है कि उसमें कृत्रिमता का आभास नहीं मिलता और वे हृदय से उद्भूत भावाँ और अनुभूतियों की एकरूपता प्रदर्शित करती हैं। इस अकृत्रिमता के कारण उनकी भाषा अत्यन्त मधुर, अत्यन्त कामल है। डा० नगेन्द्र ने उनकी कला को तितली के पंखों व फूल की पंखुडियों से चुराई हुई कहा—'पंख की कला में जड़ाव और बड़ाव है अतः उनके चित्रों की रेखाएँ पैनी होती हैं। महादेवी की कला में रंगधुसी तरसता है जैसे कि पंखुडियों में पड़ी आस में होती है।

लाजाइनस का उदात्त तत्व और महादेवी वर्मा का काव्य

प्लेटो और प्लाटिनस के बीच जिस यूनानी समीक्षक ने पार्श्वार्थ समीक्षा का प्रभावित किया वह है लाजाइनस। लाजाइनस शास्त्रीय युग का स्वच्छन्दतावादी विचारक था। उसने अपने ग्रन्थ 'आन दी सन्नाइम' में जिस उदात्त सिद्धांत को स्थापना की, उसमें बाह्यकार की अपेक्षा आंतरिक तत्वों का समावेश आवश्यक माना। उदात्त सिद्धांत के माध्यम से लाजाइनस ने उत्कृष्ट काव्य के प्रभाव को स्थापित करने का प्रयास किया। इसीलिए वह कहता है—सभी महान् लेखन मत्स्य-प्राणी से ऊपर होते हैं, उत्कृष्टता उन्हें ईश्वर के विस्तृत मानस तक ले जाती है। 'लाजाइनस' अरस्तू के समान ही भावार्थक सतोष को काव्य का उद्देश्य मानता है लेकिन लाजाइनस इस उद्देश्य में एक विशिष्ट और अतीव हर्षोभाव का आग्रह करता है जो प्लेटो के प्रेरणा सिद्धांत के निकट की चीज है।^१ इस प्रकार लाजाइनस के सिद्धांत में तीन तत्व मिलते हैं—महानता, मुदरता और उत्कृष्टता। अभिव्यजना की भव्यता और उत्कृष्टता से इस सिद्धांत में आत्मोद्बोधन की अध्यात्म धारणा की गहराई और पूर्णता आ गयी है। इसमें ओचे की सहजानुभूति का दर्शन और अभिव्यजना का मनोविज्ञान दिखाई देता है। वाता ने उदात्त और सौन्दर्य का अभिव्यजना के सन्दर्भ में देखा है, लेकिन लाजाइनस पूर्णतया नसाविवेचक था और ओचे मूलतः दार्शनिक।^२

आधुनिक युग के अनेक विचारका और दार्शनिका ने उदात्त तत्व की विवेचना

१ डा० राजेश्वरदयाल सक्सेना स्वच्छन्दतावादी समीक्षा और साहित्य चिन्तन, पृ० १८०।

२ वही।

की जिसमें प्रमुख नाम है—काट, हीगल, ब्रैडले, कैरिट, सान्तायना, ब्रोचे । काट ने अपने प्रसिद्ध ग्रन्थ 'क्रिटिक आफ जजमेन्ट' में सौन्दर्य की उदात्त की तुलना करते हुए लिखा—जहाँ सौन्दर्य का सम्बन्ध वस्तु के रूप पक्ष से है वहाँ जोदात्य का उसके गुण से है । सौन्दर्य अनुभूति का विषय है जबकि औदात्य बोध से सम्बन्धित है । सौन्दर्य रागमूलक, औदात्य, विरागमूलक, सौन्दर्य प्रवृत्ति-मूलक है औदात्य निवृत्तिमूलक ।^१ हीगल ने इसे 'आध्यात्मिक तत्व' मानकर महान धारणाओं से सम्बन्धित माना । ब्रैडले ने इसे 'अद्भुत महानता' पर आधारित किया । कैरिट ने औदात्य की सीमासा करते हुए स्पष्ट किया कि औदात्य के कारण ही पीडा, वेदना, मृत्यु जैसी बीभत्स एवं भयानक भी कला में सुखद एवं आनन्दप्रद प्रतीत होते हैं । इसी के कारण कुरूप, कर्ण एवं समानक आनन्द की अनुभूति में परिणत हो जाता है ।^२

साजाइनस ने उदात्त के पाँच स्त्रोत माने—

- (१) महान धारणाओं की क्षमता
(Power of forming great conceptions)
- (२) उदाम और प्रेरणाप्रसूत सवेग
(Inspired and vokment passion)
- (३) अलंकारों की समुचित योजना
(Formation of figures)
- (४) उत्कृष्ट पदविन्यास
(Nobhe diction)
- (५) गरिमामय और भव्य रचना विधान
(Elenated composition)

प्रथम दो तत्व नैसर्गिक शक्ति को उपज है जिनमें प्रतिभा, कवि मानस तथा दाशनिष्ठता निहित रहती है अन्य तीन तत्व कला द्वारा उत्पन्न होते हैं जिनमें काव्य प्रक्रिया, काव्य स्वरूप, कवि कल्पना पर विचार होता है । साजाइनस ने प्रेरणाप्रसूत सवेग की उदात्त का उद्गम स्त्रोत माना जिसमें 'कल्पना प्रमुख भूमिका निभाती है । इसीलिए कल्पना भव्य होती है और काव्य को सौन्दर्य, नूतनता और उत्कृष्टता प्रदान करती है । विचारों की उत्कृष्टता काव्य के वस्तु-विन्यास पर निर्भर होती है । प्रभावपूर्ण होने के लिए काव्य के वस्तु-विन्यास पर निर्भर होता है । प्रभावपूर्ण होने के लिए काव्य के वस्तु-विन्यास को आंगिक इकाई (Organic whole) के रूप में होना आवश्यक है । उदात्त सिद्धांत का अन्तिम तत्व गरिमामय और भव्य रूप

१ A C Bradle Oxford Lectures on Poetry, P 41

२ डा० गणपतिचन्द्र गुप्त महादेवी, नया मूल्यांकन, पृ० ३१५ ।

विधान काव्य की पूर्णता का सातव शब्द है। इसी में काव्य की लयात्मकता विद्यमान रहती है। इसी लय सिद्धान्त के द्वारा साजाइनस काव्यालवार और लक्षणा का औचित्य निर्धारित करता है। भाषा की उत्कृष्टता, अलंकार, लक्षणा को साजाइनस प्रथम तत्त्व महान धारणाओं के भीतर स्वीकार करता है और उसन कवि के व्यक्तित्व की महानता को आवश्यक माना।

साजाइनस के सिद्धान्त के आधार पर जब हम महादेवी के काव्य का देखते हैं तो हम उदात्त सिद्धान्त के सार तत्त्व उनसे काव्य में अपने समूचे रूप में दृष्टिगत होते हैं। वे छायावाद की महान कवियित्री स्वीकार की जाती हैं, उनका समूचा काव्य अलौकिक ब्रह्म की साधना है। अध्यात्म के अमूर्त आकाश में ही उनसे भाव खग पक्ष पसारे उड़ते हैं। अध्यात्म का विषय अपने आप में ही ऊँचा और उदात्त है। महादेवी अपने काव्य की मूल भावना के लिए उसे ही आधार रूप में ग्रहण करती हैं और वरणा, वेदना, निर्वेद की भावनाओं के माध्यम से उसे अधिव्यक्ति बन का प्रयास करती हैं। 'महादेवी की वदना उस उदात्त भूमि पर है, जहाँ सम्पूर्ण विश्व के प्रति वेदना चन्दन बन जाती है। सत्य का अनुसंधान व सौंदर्य के माध्यम से करती है। अपने पंथ की भाषाओं का उसे ज्ञान है पर चिन्ता नहीं। उनके स्पन्दन मात्र ने क्षमा का हर-हर संधान कम कर दिया है। दुग्ध शिलाण पारस सी गल गई हैं, दुर्गम नभ चन्दन का आगम बन गया है, रज अगराग बन गई है, आतप आलेपन बना है।'

भावों की विशिष्टता आत्मिक मूल्यों की शाश्वत, अंतरंग क्षणा की एकता उनके काव्य की उच्चतम भावभूमि पर प्रतिष्ठित करती है। वे स्वयं कहती हैं—मेरे इन गीतों के उत्पत्ति का कारण अनन्त और असीम सत्य का बोध ही है। यद्यपि ये मेरी सीमित वाणी से मुखरित हैं, तथापि इनका मूल विराट और व्यापक है। बादल का तरह उठकर ये उदात्त भावलोका में विचरण करने वाले हैं, किन्तु धरती से इनका सम्बन्ध बराबर बना रहता है। सागर के खारे जल को मीठा बनाकर जिस प्रकार बादल पृथ्वी की प्यास बुझाने हैं, उसी प्रकार मेरे गीत धरती की कटुता को उदात्त भावों की सस्पर्श देकर उसी के कल्याण के लिए निरंतर प्रयुक्त होते रहते हैं—कक्षा के रूप में विश्व का कल्याण करते हैं। इन्हें न तो किसी का मार्ग निर्देशन चाहिए और न पापेय की क्याकि प्रावलम्बी न होकर ये सहज स्फूर्त हैं। जैसे विद्युत् से आकाश और सौरम से काटे सुन्दर आर सहज बन जाते हैं, वैसे ही भर हृदय का कणामय माधुर्य जीवन के दुष् आर पाठा को सहज और मधुर बना देता है। 'स्व'

१ कृष्णत पात्रीवाल महादेवा, रचना प्रक्रिया, पृ० ११८।

२ महादेवी वर्मा, गीतवर्ष भूमिका।

से 'पर' की ओर से जाने वाले इसी लोक मण्डल की भावना से प्रेरित होकर वे अपनी करुणा का विस्तार करती हैं—

जब यह दीप मके तब माना
यह चंचल सपने भाले हैं
हृदय जलधर पाले मैंने, निज अलको पर सने हैं
दे गोरम के पख इन्हें सब नयनों में पहुँचाना ।^१

स्थूल के स्थान पर महादेवी ने सूक्ष्म का अवन किया। उदात्त का मूलाधार स्थूल वस्तु रूप में होकर सूक्ष्मतत्त्व बाध होता है। इसी असौलिक तत्त्व को लौकिक अभिव्यक्ति करते हुए भी उनके काव्य में ऐन्द्रिय और आगिक रेखाओं का अभाव है। करुणा और निर्वेद की भावना काव्य-काव्य की पवित्र-पक्ति में है। सुख की अपेक्षा दुःख का ग्रहण निर्वेद को उस स्थिति को समझ रखता है जिसमें हृदय की सात्विकता दृष्टिगत होन लगती है—

उसमें मर्म छपा जीवन का,
एक तार अगणित कम्पन का,
एक सूत्र सबके बंधन का,
समृद्धि के सूने पृष्ठों में करुण काव्य
बह लिख जाता ।^२

वह उर में आता बन पाहुन,
कहता मन से 'अव कृष्ण न बन',
मानस की निधियाँ लता गिन,
दृग-द्वारा को खाल विश्व भिक्षुक
पर, हस बरपा जाता ।^३

महादेवी का अभिव्यञ्जना पक्ष उनके वस्तु विन्यास की भाँति ही स्वाभाविक, संयत और गौरवपूर्ण है। कम्पना की उत्कृष्ट व्यञ्जना में आध्यात्मिक आग्रह है किन्तु 'मोनोटोनी' नहीं। चिंतन और दर्शन के ऐक्य में रहस्यवाद की उत्पत्ति की। जा वस्तु विन्यास को सूक्ष्मता और गंभीरता प्रदान करता है। पीडा, करुणा से सित्त सभी प्रतीक आराधना, अचना, ध्वना वं भाव प्रतीक है। भाषा साक्षणिक और व्यञ्जनपरक है, जिसमें कामलकांत पदावली के प्रयोग से शब्द चोलते से प्रतीत हैं। सांक्राइनस के मत में 'शब्दों के अपना निजी सौंदर्य होता है। सस्कृतनिष्ठ शब्दावली में महादेवी की काव्य शैली में गरिमा के साथ एक सगतिरूप सघटना

१ महादेवी वर्मा, दीपशिखा, पृ० ६० ।

२ महादेवी वर्मा, यामा, पृ० ७६ ।

(*Harmonious setting of words*)—उत्पन्न करती है और यही सघटना उनके काव्य के नैसर्गिक उत्साह और आनन्द की व्यञ्जक है। लाजाइनस ने अनकार का मूल कवि के भावों में निहित माना—असवार उस स्थान पर सर्वाधिक प्रभावपूर्ण होता है, जहाँ यह तथ्य छिपा रहता है कि वह असवार है। महादेवी के काव्य में असवार सौष्ठव उनके मानस अभिव्यक्ति से जुड़ा होने के कारण स्वाभाविक और सहज है।

महादेवी का समूचा कला विधान एक सम्पूर्ण चेतन प्रक्रिया है जिसमें आवयविक दृष्टि की प्रधानता है और उस दृष्टि से उदात्त के पाँचों तत्व उनके काव्य में ०तरंग रूप में समाहित है। कल्पना व्यापार द्वारा निर्मित उनका काव्य उनकी मन्सधारणा की रूप-प्रतिवृत्ति है वय कि रूप का उत्कर्ष और उसकी सम्पूर्ण विधायक योजना कवि मानस शक्ति पर आधारित होती है।^१

महादेवी वमा का चित्रकला पक्ष

चित्रकला का विकास अत्यंत प्राचीनकाल से ही माना जाता है। पाषाणयुगीन आदिम मानव की चित्रकला के अवशेष दक्षिण रोडेशिया, पेरेआदि के गुहाग्रहा में प्राप्त होते हैं। क्रमशः यही सं चित्रकला विकसित होती गयी और विभिन्न शैलियों का उद्भव हुआ। सिंधु घाटी की सभ्यता के अवशेषों में एक विशिष्ट प्रकार का शब्द-चित्रा की उपलब्धि हुई। बौद्धधर्म से सम्बन्धित भित्तिचित्र अजन्ता-एलारा की गुफाओं में मिलते हैं। जिनम गौतम बुद्ध के जीवन और व्यक्तित्व से सम्बन्धित चित्रा का अंकन है। १६वीं से १८वीं शताब्दी के मध्ययुग में राजपूत शैली का विकास मिलता है। उस शैली का आनन्दकुमार स्वामी न प्रमुख स्थान दिया और उस राजस्थानी, पहाड़ी दाता शैलियों का अंग बताया।^२ कृष्ण-नीला इसका प्रमुख विषय रही है।

क्रमशः मुगलशैली न भारतीय चित्रकला को नया मोड़ दिया। अन्तर, जहाँगीर के युग में चित्रकला अपने उन्नत रूप में सामने आया। मूर्मता और साम्यता का अंकन इस शैली की विशेषता रही। उसके पश्चात् राजा रवि वर्मा और टैगोर सधुआ न चित्रकला के सृजनारम्भ पक्ष का नूतन आयाम दिया। जिसे चाम म विवर्धित का श्रेय बनुरसार्ड, देवीप्रसाद चट्टापाध्याय, नदलान घाय, यामिनी राय, धलद्र डे आदि का है। बंगला स्कूल के पतन के बाद अमृता नेरगिल, सतीश गुजराल, दिवकुमार शर्मा, हुसैन, हैम्बर, प्रकाशचन्द्र बह्रा आदि न भारतीय चित्रकला में नोव शैली और पाश्चात्य कला का सम्मिश्रण कर उभ उन्नत बनाया।

हिन्दी में प्रथम चित्रकर्मी के रूप में हमारे सामने महादेवी वमा ही आता है। चित्रकला का विकास महादेवी में वसपन से ही हा हुआ था—शैशव से ही रंग और

रेखाओं के प्रति मेरा कुछ वैसा ही आकर्षण रहा है जैसे कविता के प्रति ।^१ स्वभाव से ही व इस ओर प्रेरित थी इसीलिए यदि 'चिडिया' पर कविता लिखी तो उसके साथ चांच ही चित्रित कर दी ।^२ और इसीलिए उनकी रंगीन कल्पना के जो रंग शब्दा में न समाकर छलक पड़े या जिनकी अभिव्यक्ति पूर्ण रूप सतुष्टि न कर सकी वे ही तुलिका के आश्रित हो सके हैं ।^३ पाश्चात्य कवियों में विलियम ब्लेक में हमें इसी प्रकार की प्रवृत्ति मिलती है । बंगला साहित्य में अबनोद्व ठाकुर, असितकुमार हल्दार आदि में यही प्रवृत्ति थी । हिंदी में महादेवी प्रथम कवि चित्रकार हैं ।

महादेवी ने लिखा है—'दीपशिखा' में मेरी कुछ ऐसी रचनाएँ संग्रहित हैं जिन्हें मैं रंगरखा की घुघली पृष्ठभूमि देने का प्रयास किया है ।^४ 'यामा' में चित्रकला कविता की सहयोगिनी थी पर 'दीपशिखा' तक आते-आते पृष्ठभूमि देने के कारण वह उसकी अनुचरी मान रह गई है । कविता और चित्र दोनों दृष्टियों से 'यामा' और दीपशिखा का महत्व अभूतपूर्व है । महादेवी चित्र को अथ सभी कलाओं का तुलना में काव्य का विशदस्त सहयोगी स्वीकार करती हैं । विस्तृत रूप में चित्रकला का काय महादेवी ने सन् १९३५ से पारम्भ किया था । प्रमुख रूप से कवि होने के कारण व स्वीकार करती हैं । चित्र तथा कविता दोनों कलाएँ जहाँ भी रही हैं वहाँ एक प्रधानता और दूसरी का सगोच अनिवार्य है । चित्रों के उपयोग से व गीतों को आह्वाना वातावरण देने की चेष्टा करती हैं—मरे अतमुषी चित्रा में जो यह एक एकाग्रता ही व्यक्त हो सकती है, परन्तु चित्र में उनका बाह्य वातावरण भी चित्रित हो सका है । इसीलिए वे 'यामा' में चित्रकला को निरीक्षण और कल्पना पर तथा काव्य का भावातिरेक और कल्पना पर निम्नर बतलाती हैं ।^५

'यामा' और 'दीपशिखा' के अतिरिक्त 'पथ व साधो', 'स्मृति की रेखाएँ', 'मेरा परिवार' में उन्होंने सचित्र रखाचित्र दिये हैं । 'कामसूत्र' के टीकाकार पद्मोदर ने शास्त्रीय दृष्टि से चित्रकला के छ तत्वा का निरूपण किया—

रूपभेदा प्रमाणानि भाव सावर्ण्य योजनम् ।

११, सादृश्य वर्णिका भग इति चित्र पडागम् ।

अर्थात् रूपभेद, प्रमाण, भाव, सावर्ण्ययोजना, सादृश्य, वर्णिका भग । रूपभेद से तात्पर्य है सप्त गुरु आकार का और प्रमाणानि का अर्थ है दूरस्थ अथवा समीपस्थ वस्तुओं की माप । अंग्रेजी का 'पर्सपेक्टिव' शब्द इनका समुच्चय है । भावहृन्पद है

१ यामा, पृ० ८ ।

२ वही, पृ० ८ ।

३ वही ।

४ दीपशिखा, पृ० ३६ ।

५ महादेवी वर्मा यामा, पृ० ८ ।

और सावण्य योजनम् सौन्दर्य पक्ष । सादृश्य के द्वारा चित्र से समानधर्मी वस्तुओं की ओर संकेत है और वर्णिका भग्न में रंगरेखाएँ और हल्का, गहरा, आलेखन सभी कुछ आ जाता है ।^१

महादेवी के काव्यचित्रों में इन सारे तत्वों का ध्यान रखा गया है । रूपरेखाओं का अवनयन प्रारम्भ में संशक्त नहीं है किन्तु बाद के काव्यों में रेखाचित्र और काव्यचित्रों में उड़ाने रंग, आकार, अनुपात आदि सभी का ध्यान रखा है । प्रमाण की दृष्टि से आकृति का अनुपात, अवयवों का समावेश, क्रम का पूरा पालन उनके काव्यों में हुआ है । इस दृष्टि से 'यामा' का 'यात्रा का अंत' चित्र उल्लेखनीय है ।^२ भाव पक्ष की प्रधानता के कारण उनके सारे गीत ऐहिकता से दूर आसुओं में या 'वदन-वादनी' के देश में निर्मित हुए ज्ञान से पड़ते हैं ।^३ और इसलिए उनके चित्रों का साध्य उनके गीतों की भावभूमि को पेशलत्व देकर ध्वनित्वकारी को काल्पनिक रूप से चित्रित कर वे चित्र भावों का कविता के निकट ज्ञान का प्रयास करती हैं । इसलिए सामान्यतया हाथों में विवशता, पैरों में गति, नेत्रों में कर्षणभाव विशेष रूप से तरल होकर आया है । सावण्य हेतु वे बाह्य सौंदर्य का भी ध्यान रखती हैं इस दृष्टि से 'दीपशिखा' का 'मलय मारुत के झकोरे' चित्र^४ का उल्लेख किया जा सकता है । सादृश्य की दृष्टि से भाव और चित्र के बीच श्लाघनीय सादृश्य कायम किया गया है ।

रंगों की दृष्टि से वे 'माश टेक्नीक' में चित्र अंकित करती हैं । प्रायः 'यामा' के चित्रों में बैंगनी, नीला, हरा, सफेद, सात रंगों का प्रयोग मिलता है । 'नासा' उनका प्रिय रंग है । इसके अतिरिक्त बंगाल के दुर्भिक्ष के समय उड़ाने 'अन्नपूर्णा' नामक तैलचित्र भी तैयार किया था । अज्ञात की चित्रकला और मूर्तिकला से भी वे प्रभावित हैं । अतः उनके चित्रों की मुद्राओं में मूर्तिकला का प्रभाव देखा जा सकता है । महादेवी ने स्वयं स्वीकार किया है—“कुछ अज्ञात के चित्रों पर विशेष अनुराग के कारण और कुछ मूर्तिकला के आकर्षण से चित्र में यत्र-तत्र मूर्ति का छाया आ गयी है ।”^५

इसी मूर्तिकला के प्रभाव से उनके चित्रों में अग्निविन्यास की बारीकता, आकार की सुनिश्चितता, काट-छाँट दिखाई देती है । 'हुए शून्य अदान मुझे धूलि वन्दन' काई यह आँसू आज माँग से जाता । आदि गीतों में मूर्तिकला का प्रभाव स्पष्ट दिखाई देता है ।

१ डा० जगदीश गुप्त भारतीय कला व पदचिन्ह, पृ० ४८ ।

२ महादेवी वमा यामा, पृ० ८१ ।

३ डा० जगदीश गुप्त भारतीय कला व पदचिन्ह, पृ० ५० ।

४ महादेवी वर्मा दीपशिखा, पृ० ४१ ।

५ वहा, पृ० ८० ।

‘यामा’ और ‘दीपशिखा’ के चित्रों में चरणों या हाथों के चित्रण में मनोभावों के व्यञ्जन का कौशल और मौढ़, आँख तथा नाभ्युन का प्रलम्ब रूप अञ्जता के प्रभाव की घोषणा करते हैं। किन्तु अञ्जता के चित्रों की तुलना में महादेवी की कुछ अपनी विशिष्ट विशेषताएँ भी हैं। सूक्ष्म भावयोजना, प्रकाश छाया का कुशल निरूपण, रंगसंयोजन, आकृतियों का अनुपात अपनी अलग विशेषताएँ रखते हैं। मसृणता, कोमलता, स्वप्निलता कल्पना का अति प्रयोग, अवयवों की पेशलता, गति उन्हीं बंगाल स्कूल के चित्रकार शैलेन्द्र दे, अवनीन्द्रनाथ ठाकुर के निकट रखता है तो कागहा-पद्धति का प्रभाव उनके चित्रों में अकित केश विन्यास में देखा जा सकता है।

उनके चित्रों में दीपक, कमल जैसे भारतीय परम्परागत प्रतीकों का अकत अधिक मिलता है। महादेवी ने अपने चित्रों में ‘बमल’ का चित्रण विविध रूपों में किया। ‘यामा’ के नारी चित्रों में एक नारी के हाथों में ‘कमलपुष्प’ के साथ दोनों हाथ काँटों से बंधे हुए हैं तो कहो ‘लीलाकमल’ का प्रयोग है जो नारी पात्रों के शृङ्गार का प्रमुख साधन है। इन सभी विशेषताओं के साथ यत्र तत्र कुछ दोष भी मिलते हैं इनमें आकृति अनुपात प्रमुख है। महादेवी के चित्रों में अंगों के विन्यास में लघु गुह्य लम्बता मिलती है। इसके अतिरिक्त हल्के रंगों का सम्मिश्रण धुंधलापन, अस्पष्टता उत्पन्न करती है। किन्तु इन नगण्य दोषों के होते हुए भी उनका चित्रकला पक्ष अत्यन्त समृद्ध और कलापूर्ण है। हिन्दी में प्रथम कवि चित्रकर्त्तों के रूप में महादेवी विरस्मरणीय रहेंगी।

रहस्यवाद

विश्व साहित्य में शृङ्गार, कण्ठ और शात की रसात्मकता ही केन्द्र में रहा है। मूलवर्तों चेतना के विकास में भी यह रसात्मकता रही है। ग्रीक नासदी में भी इसी त्रिकोण का समन्वय रहा। ग्रीक नासदी के लौकिक, आध्यात्मिक पहलुओं में शृङ्गार और शातरसोन्मुख कण्ठ की जैसी संगीतात्मक मधुराभि व्यक्ति हुई है वह आज भी सहस्रों के मन को आप्लावित करती है। शेक्सपियर की नासद भावना का समूचा चरित्र ही शृङ्गार और कण्ठ की उच्चतर एवं उदात्त अनुभूतियों में दिखाई देता है। भारत में भी आदिकवि से लेकर कालिदास, भवभूति तक शृङ्गार, कण्ठ और शातरस की सांघोतिक-ध्वनियों में जीवन के भासिक पहलुओं का उद्घाटन हुआ है और हम कह सकते हैं कि जीवन की अभिव्यक्ति और निष्पत्ति इन तीन रसों के समाहार में ही होती है।

शृङ्गार और कण्ठ की एकरसता में जीवन के लौकिक आधार अपनी समूची महाराष्ट्रों के साथ अभिव्यक्त होते हैं और मानवीय नियति से बँधकर जीवन की दार्शनिक रूपरेखा का निर्माण करते हैं। कविता या काव्यकला में शृङ्गार या कण्ठ में जीवन के रचना स्त्रोत और उनकी प्रकृति का पता चलता है तो शात में जीवन की पूर्णता का, उसके मूल्य और उनकी सारगर्भिता का पता चलता है। अतः इस रसत्रय का त्रिकोण से ही ससार के व्येष्ट काव्य की सत्ता बनी हुई है।

हिन्दी की छायावादी रचनाओं में भी रसमय की अभिव्यक्ति हुई है। प्रेम और शृङ्गार की वियोगात्मक भूमिका से छायावादी कविता में जीवन के सुख-दुःख का चित्रण हुआ है, किंतु यह सुख दुःख की सीमा नहीं, मनुष्य की नियति भी नहीं, बल्कि उससे आगे जीवन का आध्यात्मिक लाभ है। इसमें समूची जीवन प्रक्रिया का हल दृष्टिगत होता है। छायावाद के रचनाकारों में प्रसाद, पत, महादेवी ने जीवन रचना का जो स्वरूपांकन किया है और उसके अस्तित्व बोध की जैसी सीमासा की है उसमें वेदना का प्रमुख स्थान है। यह वेदना एक ओर तो सृष्टि और प्रकृति की परिवर्तनशील दृष्टि से निर्मित होती है, दूसरी ओर इसकी रचना में अगणित अज्ञात शक्तियाँ हैं, जो मनुष्य के जीवन को स्थिर नहीं होने देती और तीसरी ओर इसका एक सुनिश्चित दर्शन हमें मिलता है।

प्रसाद और महादेवी पर वेदात के साथ बौद्धधर्म का भी बाहरी प्रभाव है और इसीलिए छायावाद की वेदनामूलक काव्य सृष्टि में शृङ्गार और शात की एकरसता दिखाई देती है। वेदना वस्तुतः मानवजीवन में ही नहीं सम्पूर्ण प्रकृति में

भ्यास है, वेदना गति का भूल और जीवन का सर्वस्व है। इस वेदना में ही जीवन की समग्रता, द्वन्द्वों का समाहार है। इसलिए महादेवी वर्मा का काव्य वेदना प्रधान है और इसलिए उनके गीत आत्मनिवेदन मात्र होते हुए भी सारे ससार को एकसूत्र में बाँधने की क्षमता रखते हैं। आत्मा के अतरंगी कक्ष में प्रवेश कर तथा अपन पूर्ण आत्मसाक्षात्कार के क्षणों में वे उस ऐक्य को पाती हैं जो सचराचर जगत् को एकसूत्र में बंधित करती है।

महादेवी की यह वेदनानुभूति उनके काव्य में वेदना, कष्टना, दुःख के रूप में दृष्टिगत होती है। जो एक ओर उन्हें निर्वेद या शास्त्रस के पोषक के रूप में उपस्थित करती है और दूसरी ओर व्यापक कष्टना और सहानुभूति का संचार कर जड़ चेतन के प्रातः उन्हें सहृदय बनाती है। उन्होंने दुःख का सर्वव्यापी स्वरूप निरूपित किया, नश्वरता की सराहना की अमरता के प्रति उदासीनता प्रगट की, मृत्यु को उत्सुकता से आमंत्रित किया पर निराशावश नहीं बल्कि अनन्त मिलन की आश से और इसीलिए वे रवीन्द्रनाथ टगोर की तरह भुक्ति और मोक्ष की अपेक्षा सांसारिक बंधनों में प्रेमदर्शन का प्रयास करती है।^१

गौतम बुद्ध ने दुःख को अत्यधिक महत्व दिया और बौद्धधर्म के कष्टनाशन के प्रभाव के कारण महादेवी भी वेदना को जीवन का पर्याय स्वीकार करती है। उनकी वेदनामात्र पीड़ा नहीं, मधुर कष्टनात्मक चेतना का पर्याय है और इसीलिए वे लिखती हैं—‘विश्वजीवन में अपने जीवन की, विश्ववेदना में अपनी वेदना की इस प्रकार मिला देना, जिस प्रकार एक जलबिंदु समुद्र में मिल जाता है, कवि का मोक्ष है।’^२ उनकी वेदना युग-युग से परिवर्तित जीव की यात्रापरक वेदना है। यह वेदना ही आत्मा को परमात्मा से मिलाती है। वेदना की यही अनुभूति समस्त सूफी काव्य में कबीर, नानक, मीरा में है और यही महादेवी में भी है।

बौद्ध दर्शन के प्रभाव के होते हुये भी उनमें निराशावादी स्वर मुखरित नहीं है। यद्यपि वे कहती हैं—निराशाओं के झोंकों में वेदनाओं के झसावाव उत्पन्न किये और जीवनकूल को बिखरा दिया है—

१ Deliverance ? Where is this deliverance to be found, our matter himself has joyfully taken upon the Bonds of creation, he is bound with us all for ever
—Tagore Sadhna

महादेवी भी कहती है—‘मृत्यु का प्रस्तर सा उर चीर,
प्रवाहित होया जीवन नीर
चेतना से जड़ का बंधन
यही सस्कृति का हृत्कपन।

—यामा, पृ० २४७।

२ महादेवी वर्मा यामा, पृ० १२।

निराशा के झोको ने देव
भरी मानस कुजो मे घूल
वेदनाओ के जसावात
गये बिखरा यह जीवन फून ।^१

किंतु निराशा उनके काव्य का प्रमुख स्वर नहीं है। उनकी वेदना में निराशा नहीं, यकान नहीं, अगुलाहट नहीं बल्कि एक दृढ़ विश्वास है जो उनके काव्य का मूल-धार है। जिसका प्रमाण उनकी रचनाओं में उपलब्ध है—

मैं क्यों पूछूँ यह विरह निशा कितनी बीती क्या शेष रही ।^२

उनके काव्य में दुःख के तीन रूप प्राप्त होन हैं—

प्रथम सुख दुःख के सहप्रतिस्तर की व्याख्या के रूप में, द्वितीय दुःख की भाव प्रसारिणी क्षमता के रूप में जो करुणा और सहानुभूति के रूप में व्यक्त होता है तृतीय जीवनास्था के रूप में जहाँ वे मृत्यु को भी चरम विकास के रूप में देखती हैं।

सुख और दुःख की व्याख्या में वे चिंतन के व्यापक क्षरातल पर पहुँचकर मानव विकास प्रक्रिया का अनुसंधान करती हैं। विघटन और विनाश के स्तरों में भी निर्माण के अमर तत्वों का खोज करती हैं—‘सृष्टि का यह अमिट वरदान, एक मिटने में सौ वरदान’ ।^३ वे जानती हैं सुख अहम् केन्द्रित करता है और दुःख सकुचित सीमाओं से ऊपर उदात्त भूमिका पर प्रतिष्ठित कर समाजनिष्ठ बनाता है और इसीलिए वे दुःख की भावभूमि पर वृत्तियों का समाजीकरण करती हैं—

‘दुःख के पद छूँ बहते क्षर क्षर
हो उठता जीवन मृदु उर्वर ।
लघु मानस में वह असीम
जग को आमंत्रित कर लाता ।’^४

सुख ■■■ से बँधा यह जीवन करुणा और वेदना में विस्तार पाता है। अश्वमेध ने ‘शेखर की जोवनी’ में वेदना के दो रूप स्वीकार किए हैं— ‘एक ऐसी वेदना होती है जो व्यक्ति को कुण्ठित कर देती है, दूसरी ऐसी जो उसे संपर्क, विद्रोह या नवसृजन के लिए प्रेरित करती है। एक वेदना व्यक्ति को ह्लासो-मुख बना देती है और दूसरी ससार के दुःख का अवलोकन कर उसे सम्पूर्ण शक्ति के साथ हटाने को विवश करती है।’ महादेवी ने वेदना के दूसरे पक्ष को ही अधिक महत्व दी है—‘दुःख मेरे निकट

१ यामा, नीहारा, पृ० ४० ।

२ दीपशिखा, पृ० ११६ ।

३ यामा, पृ० ८४ ।

४ वही, पृ० ७६ ।

जीवन वा एक ऐसा याम्य है जो सारे ससार को एक सूत्र में बाँध रखने की क्षमता रखता है। हमारे असह्य सुख हम चाहे मनुष्यता की पहली सीढ़ी तक भी न पहुँचा सके, किन्तु हमारा एक बँद आँसू भी जीवन को अधिक मधुर, अधिक उर्वर बनाये बिना नहीं गिर सकता। मनुष्य सुख को अकेला भोगना चाहता है, परन्तु दुःख सबको बाँटकर।' मुझे दुःख के दोनों ही रूप प्रिय हैं एक वह जो मनुष्य के सवेदनशील हृदय को सारे ससार से एक अविच्छिन्न बंधन में बाँध देता है और दूसरा वह जो बाल और सीमा के बंधन में पड़े हुए असीम चेतन का क़ादन है।' उनके गीतों में सम्पूर्ण ससार को बाँधने वाला दुःख ही व्यक्त है। यथा—

‘अथु ने सीमित कणों में बाध ली,

नही धन सी तिमिर सी वेदना ?

‘छुद्र तांगी से पृथक् ससार में

‘क्या कही अस्तित्व है सकार का।’

महादेवी ने कर्षणा को जीवन का प्रेय माना। वेदना अपने सम्पूर्ण परिवेश में उन्हें अनेक विभूतियों का साक्षरकार करने का अवसर देती है, किन्तु ‘ससार क्या ?’ के साथ साथ उनकी चिर जिज्ञासा का विषय ‘क्षितिज के उस पार’ क्या है, बन जाता है और वे इस चिरजिज्ञासा में कण कण से परिचित होने के लिए उत्सुक हो जाती है और उनकी ध्वना मधुरता का रूप धारण कर रहस्यबोधक बन जाती है और उनके काव्य में रहस्यवाद के विविध पक्ष दिखाई पड़ने लगते हैं —

रहस्यवाद की मनोवैज्ञानिक पृष्ठभूमि और महादेवी की रहस्यभावना

रहस्यवाद जिज्ञासामूलक भावना है, जिसमें जीवन और जगत के प्रश्नों पर भावात्मक धरातल से चिन्तन किया जाता है और इस जगत के सृष्टा को जानने की इच्छा इस भावना में प्रबल रहती है।

रहस्यवाद भावात्मक स्थिति में चरमवृत्ता से रागात्मक सम्बन्ध स्थापित करने की विशिष्ट दशा है।^१ श्री जयशंकर प्रसाद ने रहस्यवाद को परिभाषित करते हुए

१ यामा : अपनी बात, पृ० १२।

२ यामा, (रश्मि) पृ० ११३।

3 Mysticism, a phase of thought or rather perhaps of feeling which from its very nature is hardly susceptible of exact definition. It appears in connection with the endeavour of the human mind to grasp the divine essence or the ultimate reality of things and to enjoy the blessedness of actual communion with highest

लिखा है—‘इसमें अपरोक्षानुभूति, समरसता तथा प्राकृतिक सौन्दर्य के द्वारा ‘अह’ का ‘इद’ से समन्वय करने का सुन्दर प्रयत्न है।’ रहस्यवादी कवि अपने अन्तर की समस्त रागात्मक भाव सत्ता के साथ चिरन्तन सत्य के प्रति आत्मनिवेदन करता है। आत्मनिवेदन में उल्लासमय और अध्रुपूण प्रणयोद्गारों को अभिव्यक्ति होती है। मनो-वैज्ञानिक दृष्टिकोण से ये प्रणय भाव अन्तश्चेतना की क्रिया प्रतिक्रिया है। मनुष्य की रहस्यो मुखता अथवा आध्यात्मिकता के अनेक मनोवैज्ञानिक कारण हैं।

सिम्पण्ड फ्रायड ने साहित्य और कला की अनुभूतियों में अचेतन मन की दमित कामवृत्तियों का सहज विकास मानते हैं। उनके मन में—‘कलाकार मूलतः मनस्तापी होता है। कलाकार की मनोवृत्ति अन्तर्मुखी होती है—वह सम्मान, शक्ति, सम्पत्ति, यश और नारी प्रेम प्राप्त करना चाहता है, किन्तु इन परितुष्टियों के प्राप्ति के साधनों से वंचित है। इसलिए असंतुष्ट कामभावना के कारण दूसरे व्यक्तियों के समान ही वह वास्तविकता में दूर हट जाता है और अपनी सारी अभिरुचि और कामोत्तेजना को रम्य-रूपना के जीवन में अपनी इच्छाओं की सृष्टि की ओर लगा देता है जिससे मन स्थाप उत्पन्न होता है यह सुनिश्चित है कि कलाकार अधिकतर अपनी शक्तियों के आशिक निरोध से तथा मन स्थाप से ग्रस्त होता है। सम्भवतः उसकी सरचना में उदात्तीकरण की समस्त शक्ति होती है। वह जानता है कि अपने दिवास्वप्नों का किस प्रकार विस्तार करे उसमें वह रहस्यात्मक योग्यता भी होती है जिससे अपनी विशिष्ट सामग्री को इस प्रकार ढाल दे कि रूपनागत विचारों की अभिव्यक्ति हो जाये।’^१

फ्रायड ने Dream और Occult में अपने रहस्यवाद सम्बन्धी विचारों को प्रगट किया है। उनके मत में रहस्यवाद या Occulticism का सामान्य अर्थ है ‘एक दूसरा ससार’ जो इस सामान्य ससार से भिन्न है। फ्रायड के मत में रहस्यवाद की ओर प्रेरित करने का कारण यह है कि सामान्य जीवन में हमारे ऊपर बड़ा अनुशासन होता है, फलस्वरूप हमारे अन्दर नियमों और विचारों की एकरूपता के विरुद्ध विरोध करने की शक्ति बंद जाती है। विवेक हमारा शत्रु बन जाता है और हम ज्ञान के सभावनाओं से दूर हो जाते हैं। फलतः रहस्यवाद के सनकीपन में हमें एक क्षण के लिए आनन्द मिल जाता है। इसलिए Occult के सिद्धांत, तरंग और नियमों के Breaches हैं।^२

१ काव्य, कला और मनोविषय, पृ०, ६८।

२ इण्ट्रोडक्टरी लेक्चर्स ऑन साइकोजनलिसिस, पृ० ४८।

३ इण्ट्रोडक्टरी लेक्चर्स ऑन साइकोसेंसिस, पृ० ४८।

फ्रायड के अनुसार साहित्य या काव्य में व्यक्ति की कुंठित कामना का बहिर्मुखी विकास होता है, वह भी उदात्तवृत्त रूप में और यह उदात्तीकरण उसे रहस्यात्मकता की ओर ले जाती है ।

वैयक्तिक मनोविज्ञान के प्रतिष्ठापक अल्फ्रेड एडलर ने मानव जीवन की मूल प्रेरणा 'अधिकार भावना' को स्वीकार किया जिसके पीछे हीनता की प्रिय (Complex of Inferiority) छिपी रहती है । उसके मन में श्रेष्ठता की भावना हर व्यक्ति में रहती है और 'कवि में तो हर कोई जानता है किंतु मुख्यतः यह रहस्यमय अधिकार में छिपी रहती है और पामलपन अथवा हर्षातिरेक की दशा में ही निश्चित रूप से उभरकर आती है । एडलर आगे लिखता है—'जो दिव्यता का यह मार्ग गम्यता से अनायास उसे शीघ्र ही वास्तविक जीवन से भागने की ओर जीवन के भीतर एक अल्प जीवन की कल्पना कर उससे समझौता करने को बाध्य होता पड़ेगा । यदि वह भाग्यशाली रहा तो यह कला में संभव होगा, अन्यथा भक्ति प्रवणता, मनस्वी या अपराध में ।'

स्पष्ट है कि काव्य में श्रेष्ठता और हीनता की भावना के कारण ही कवि भक्ति और रहस्य की ओर उन्मुख होता है । जीवन की क्षणभंगुरता, नश्वरता ३५ दिव्य या आध्यात्मिक जीवन की कल्पना स्वीकार करने के लिए बाध्य करती है ।

विश्लेषक मनोविज्ञान के जन्मदाता कार्ल गुस्ताफ युंग ने जिजीविषा को जीवन की मूल प्रेरणा मानकर मानव स्वभाव को अन्तर्मुखी (Introvert) और बहिर्मुखी (Extrovert) के रूप में स्वीकार किया । उसके मन में बहिर्मुखी की प्रवृत्ति वस्तुनिष्ठ और स्थूल होती है । इसके विपरीत अन्तर्मुखी आत्मनिष्ठ और सूक्ष्म की ओर प्रेरित होता है । बहिर्मुखी आशावादी, उत्साही, सामाजिक और विषयपरक होता है, किंतु अन्तर्मुखी निराशावादी, संकोची, असामाजिक, चिन्तनशील होता है, आत्मनिष्ठ होने के कारण वह विषयी प्रधान हो जाता है और चिंतन और सूक्ष्म की ओर जब उसे रहस्यमयी, अध्यात्ममयी अनुभूतियों में लीन कर देती है ।

जहाँ तक महादेवा शर्मा के वेदना के मनोवैज्ञानिक पहलुओं का प्रश्न है, उनका काव्य व्यक्तिगत वेदना अथवा निजी पीड़ा का सघर्ष होते हुए भी उन्नयन अथवा उदात्तता की भूमि पर है । निराशा, उदासीनता, मान और उन्नयन की विभिन्न मानसिक स्थितियों के बीच उनके काव्य में Libido का सघर्ष स्पष्ट दृष्टि-गोचर होता है । डॉ० रमेश कृष्ण मेघ ने मनोवैज्ञानिक दृष्टि से 'भारतीय नारी' का मूल्यांकन करते हुए लिखा है—ऐतिहासिक दृष्टि से सामंतीय सभ्यता में

१ मनोविश्लेषण और साहित्यालोचन, पृ० १६ से ले० क० अहमद, देवेन्द्रनाथ शर्मा, प्रथम संस्करण १९६६ ।

(वाक्यशास्त्रीय तथा काव्यशास्त्रीय नायिका भेदों की छोड़कर) नारी के चित्तन, चेतना तथा चिति में वस प्रभु और पति का शक्तिशाली आतंक व्याप्त हो गया था आत्मसमर्पिता, पति प्रभु मेविका, आज्ञाधारिणी, अनुगामिनी (दासी) चरण-पुजारिणी, स्वामी बंदिनी जैसे सामंतीय सस्त्रुति चक्र में उसे एक मात्र ऐसी कर्तव्य-परायण नारी बनाने के अवसर कर दिया, जिसके आत्म विकास और 'सेक्स' परितृप्ति की लगभग कोई सम्भावना बारी नहीं बची। अधिकांश मनोबंदिनी नारियों के समूचे मनोविज्ञान में आज भी यही सामंतीय भारतीय नारी की शाश्वत आत्मा की मिथ्या चेतना बनकर पोर-पोर में रमा हुआ है।^१

महादेवी यर्मा के काव्य में भी यही नारी जासूसी आदर्शोक्ति और अमूर्तिकरण के रूप में रूपायित हुई। इसलिए वे अपने पद्य काव्य में अज्ञात प्रिय के लिए तुम, कौन आदि अमूर्त शब्दों का प्रयोग करती है। गद्य के क्षेत्र में वे जहाँ नारी विद्रोह की पुकार करती है वहीं पद्य के क्षेत्र में सामंतीय नारी का परिचय देती है और इसी-लिये उनके काव्य में स्वप्नों और स्मृतियों की प्रधानता है। उनमें आत्मपीडन व आत्मरति (नासिचिज्म) दोनों भावनाएँ प्रबल हैं जो क्रमशः काव्य व गद्य के माध्यम में प्रगट होती है।^२ आत्मपीडन की भावना के कारण ही वे लौकिक व यथार्थ परिवेश को अस्वीकृत कर अपनी अस्मिता की खोज अनाग और असीम लोक में करती है किन्तु महादेवी का रहस्यवाद दमिठ वाचनाभा का परिमार्जित रूप न होकर उनके अतर्मुखी स्वभाव की विशेषता है। उनकी इस रहस्योन्मुखता के पीछे उनके व्यक्तित्व का विरागमय आवर्षण और पारिवारिक संस्कार प्रमुख रूप से उत्तरदायी हैं। बचपन के घासिक वातावरण ने उनकी रुचियों को ऐन्द्रियक, सासारिक बनाने को अपेक्षा बौद्धिक और त्यागपरक बनाया। पिता की दुलारी पुत्री के रूप में, किशोरावस्था के आधुनिक वातावरण ने उनके Super Ego (नैतिक मन) का विकास किया। गृहस्थ जीवन के प्रति अरुचि, बौद्ध भिक्षुणी बनने की इच्छा के कारण आत्मनिर्भरता की उन्होंने आत्मव्यजना के लिए अंगीकार किया। एकाकिनी तपस्विनी के रूप में उनकी रहस्यमयता में वृद्धि की जिसके पीछे Super Ego प्रमुख है।

Super Ego और Unconscious mind के टकराव ने उनमें गतिशीलता उत्पन्न की। सामाजिक यथार्थ और लौकिक अनुभवों की अस्वीकृति के कारण उनकी रहस्य चेतना आध्यात्मिक प्रतीकों के रूप में अभिव्यक्ति हुई। दर्शन ने उनकी रहस्या-नुभूति की भाव-ज्ञान की संवेदनात्मक पृष्ठभूमि पर आधारित कर दिया।

महादेवी ने सौंदर्य, प्रेम और मानवता पर अवलम्बित अध्यात्म की महत्त्व दिया।^३ उनका यह दृष्टिकोण उनकी परिनिष्ठित उदात्त भावना का परिचायक

^१ रमणभुक्ता मेघ आलोचना, पृ० ६०।

^२ साहित्यकार की आत्मा एवं अर्थ निबंध, पृ० ६६।

होने के साथ ही साथ आधुनिक बोध को लिए हुए है। महादेवी ने रहस्यवाद को छायावाद का दूसरा साधन स्वीकार किया।^१ सामान्यतः रहस्यानुभूति आत्मा परमात्मा की अद्वैत अनुभूति को प्रतीक समझी जाती है परन्तु महादेवी वर्मा ने इसे व्यापक अर्थ में ग्रहण किया और प्रत्येक कर्म सौन्दर्य और सामञ्जस्य भावना की अनुभूति को भी रहस्यानुभूति माना है—'व्यापक अर्थ' में तो यह कहा जा सकता है कि प्रत्येक सौन्दर्य या प्रत्येक सामञ्जस्य की अनुभूति भी रहस्यानुभूति है। यदि एक सौन्दर्य अथवा सामञ्जस्य खण्ड हमारे सामने किसी व्यापक सौन्दर्य या खण्ड सामञ्जस्य का द्वार नहीं खोल देता तो हमारे अतजगत का उन्मास से आदोलित हो उठना सम्भव नहीं है। इतना ही नहीं किसी कर्म से सौन्दर्य और सामञ्जस्य की अनुभूति ही रहस्यात्मक हो सकती है। इसी से मनुष्य ऐसे कर्मों का आलोक स्तम्भ बना बनाकर जीवन पथ में स्थापित करता रहा है।^२ क्योंकि सौन्दर्य चिर परिचय में भी नवीन है पर विरूपता अनिपरिचय में नितात साधारण बन जाती है इसी से सौन्दर्य की रहस्यानुभूति ही अतहीन काव्य कथ में नये परिच्छेद जाड़ती रहती है।^३

सौन्दर्य की अनुभूति एक प्रकार से रहस्यानुभूति ही है। बाह्य जगत के अतिरिक्त हमारा अन्तर्जगत भी महत्वपूर्ण होता है। स्थूल और सूक्ष्म के सामञ्जस्य में ही जीवन है। कम का जितना महत्व जीवन में है भावना का उसमें कम नहीं है। हमारे जीवन में सूक्ष्म और स्थूल की जैसी समन्वयात्मक स्थिति है वही कला को केवल स्थूल या केवल सूक्ष्म में निर्वासित न होने देगी। जब हम एक व्यक्ति के काय को स्वीकार करेंगे तब उसकी पटभूमिका पर बन हुए वायवी स्वप्न सूक्ष्म-आदश, रहस्यमयी भावना आदि का भी मूल्य आकृति आवश्यक हो जायेगा।^४

अतर्जगत की यह स्थिति रहस्यानुभूति में आनन्द का भीलित करती है। इस व्यापक अर्थ को स्वीकार करने में महादेवी का दृष्टिकोण दार्शनिक का न होकर सौन्दर्यवादी का रहा है।

उनकी रहस्यानुभूति को प्रमुख रूप से दो रूपा में विभाजित किया जा सकता है—(१) प्रवृत्तिमूलक रहस्यानुभूति (२) निवृत्तिमूलक रहस्यानुभूति।

(१) प्रवृत्तिमूलक रहस्य भावना

कविता के मूल्य मानवीय होते हैं और कवि 'लौकिक' मानव। अन्य सामान्य व्यक्तियों की भांति वह भी सुख और दुःख का अनुभव करता है पर कुछ अधिक तो

१ महादेवी साहित्य, पृ० २३७—म० जाकार शरत् ।

२ दापाशब्दा, पृ० २६-३० ।

३ वही, पृ० १८ ।

४ वही, पृ० ६ ।

मात्रा में। अपनी अपूर्णता के प्रति यह 'सचेष्ट' भी हाता है, यह सचेष्टता उसे पूर्णता की ओर ले जाती है। अतर्कन का परिष्कार तब तक नहीं हाता जब तक एन्द्रिय जगत और अतीन्द्रिय जगत अनुभूति में एक नहीं हो जाते, लौकिक सीमाएँ सीमातीत में नहीं मिल जाती और इस एक के लिए लौकिक प्रेम का माध्यम आवश्यक है।^१

महादेवी की प्रगीत रचनाओं में विशेषकर 'नीहार' और 'रश्मि' में लौकिक प्रणय भावना अपने सात्विक रूप में दृष्टिगत हाती है, क्योंकि उनकी प्रेमभावना एक स्थूल शारीरिक आकर्षण मात्र तक सीमित नहीं बल्कि उसमें आत्मा के अह का विसर्जन एवं समर्पण का उत्कर्ष है।^२

अतीत की प्रणयवासीन स्मृतियों में लौकिकता का सस्पर्श यत्र-तत्र मिलता है—

यथा — बिखरत स्वप्ना की तस्वीर :

अधूरा प्राणा का सदश

हृदय की लकर प्यासी साध

बसाया है अब कौन बिम्ब ?

रा रहा है चरणों के पास

चाह जिनकी थी उाका प्यार।^३

चाहता है यह पागल प्यार

अनोछा एक नया ससार।^४

उनके काव्य में शास्त्रीय दृष्टि से रति, विलाप, शोक और शम जैसे स्थायी भावों की प्रधानता है। इसके साथ ही सात्विक भावों के रूप में रामास, कम्पन, वैषम्य और अधु तथा व्यभिचारियों के बीच ग्लानि, निद्रा, स्वप्न, उन्माद, भय, मोह, क्षयता, स्मृति, वितर्क, आवेग, विपाद, निर्वेद, चिंता, शका, भास, गर्व और शोडा का इनकी रचनाओं में पुष्कल विनियोग मिलता है। इनके भाव दो हैं—रति और करुणा।^५

रसिक सम्प्रदाय में 'लगन को भावसाधना स्वीकार किया गया है। इस

१ क्योंकि लौकिक प्रेम के परिष्कृततम रूप में प्रेमपात्र की परमतत्त्व की अभिव्यक्ति बन जाने की क्षमता रखता है।—महादेवी साहित्य, पृ० २५२ ॥

२ महादेवी का काव्य वैभव, डा० सुधेश, पृ० ६७।

३ नीहार पृ० ५०।

४ यामा पृ० ११।

५ कुमार विमल, पृ० १५२। (सं—इन्द्रनाथ मदान)

भाव की प्रथम उद्भावना-‘विरह’-के रूप में होती है। मिलन की सम्पूर्ण सम्भावनायें ‘विरह’ में ही निहित रहती हैं। इस ‘लगन’ की परंपरिती ‘प्रीति’ में होती है। ‘लगन’ की भावना महादेवी के काव्य में उपलब्ध है—

१—तुम्हे बाँध पाती सपने में तो
घिर जीवन व्यास बुझा लेती

उस छोटे क्षण अपने में।^१

२—सखि मैं हूँ अमर मुहाग भरी, प्रिय के अनंत अनुराग भरी।
सयोग की दृष्टि से महादेवी में केवल ‘स्वप्नसयाग’ मिलता है—

१—अश्रु मेरे माँगने जब नीचे मे वह पास आया।

स्वप्न सा हँस पाया।^२

२—बिछाती थी सपनों का जाल

तुम्हारी वह करुणा की मोर।^३

जीवन की रागात्मक सत्ता का स्वीकार करन हुए, सूफी प्राकृतिक रहस्यवाद की भाँति महादेवी भी प्रकृति में उस विराट की छाया और अपनी छाया का अकन करती हैं।^४ और कभी ‘नीर की बदली’ के रूप में कभी मैं बनी मधुमास आली, ‘विरह का जल जात जीवन’, रात की नीरव व्यथा तुम सी अगम मेरी कहानी, प्रिय साध्य गगन मेरा जीवन के रूप में स्वयं को चित्रित करती हैं और कभी उस विराट सत्ता का अकन के लिए उसे ‘अप्सीरी’ का रूप देती हैं।^५ उनके रहस्यवाद की कोमलता का कारण प्रकृति ही है। प्रकृति उनके प्रियतम का सदेश दो वाली सहचरी है। अपन असम की ओर बढ़ती हुई महादेवी प्रकृति के वण-वण से परिचित होती हैं और सबके लिए ‘करुणा का चंदन’ बन जाती हैं।

लौकिक रूपका में प्रयुक्त प्रताको में उनकी काम सवेदना से कई मन स्तर दृष्टिगत होते हैं। फ्रायड ने मानसिक चेतना के तीन रूपा की कल्पना की—अहम्, पराहम् और इदम् (Ego, Super Ego, Id) विवेक शून्य, दमित वासनाओं का मूलनेत्र है। अहम् यथार्थ से सम्बन्धित है और पराहम् जीवनादर्शों की ओर उन्मुख करने वाला है। Id और Ego का संघर्ष महादेवी के काव्य में अनेक स्तरों पर परिलक्षित होता है। इसका परिष्कार उनके गीतों में हुआ है, उनमें करुणा का

१ यामा (नीरजा) पृ० १३६।

२ नाहार पृ० २३।

३ नीहार पृ० ८।

४ यामा अपनी बान, पृ० ६।

५ यामा पृ० १३२।

विवेचन (केर्पासिस) मानना होगा क्योंकि उनमें कलात्मक परितोष (Artistic Pleasure) उपलब्ध है। उनका Id प्रिय प्रिया की आखमिचौसी में रमा है और 'लिविडो' में प्रेम, स्नेह, वेदना, निराशा, अवसाद, मान, घोर, मनुहार की क्षलक है।

जैसे—(१) क्या आया रिया पाया उसको, मेरा अभिनव शृङ्गार नहीं।

(२) सो रहा है विश्व पर, प्रिय तारको मैं जागता है।

अतः उनकी बदना आरोपित नहीं है, वह बहिर्मुखी नहीं, अन्तर्मुखी है, उसमें अनुभूति की उष्मा है—

इन ससचाई पसना पर, पहरा था जब ग्रीष्म का।

साम्राज्य मुझे दे डाला, उस चितवन में पीछा का।

उनकी अनुभूतियाँ सूक्ष्म और कोमल हैं। उनमें तीव्रता, आवेग की अपेक्षा मधुरिमा है। चिन्तनशील प्रवृत्ति के कारण उनका महम सवर्ष में ऊपर उठकर प्रिय में तदाकार हो जाता है—

तुम मुझमें प्रिय फिर परिचय क्या

प्रेमसि प्रियतम का अभिनय क्या।

और यही से प्रिय की अविचल साधना उनकी सिद्धि और आत्मोपलब्धि बन जाती है।

२—निवृत्तिमूलक रहस्य भावना

महादेवी के सम्पूर्ण काव्य का साध्य है चिरन्तन प्रिय और यह चिरन्तन ही हृदय की कोमल भावनाओं के माध्यम से कलात्मक रूप से व्यक्तीकृत हुआ है। लौकिक प्रतीकों में महादेवी ने अलौकिक प्रिय को व्यक्त करना चाहा है। आध्यात्मिक बोध मन की स्वल्पात्मक अनुभूति को बल देता है और उनके व्यथा बोध का व्यक्तिगत भूमि से उठाकर लोक मगल की उदात्त भावभूति तक ले जाता है। इसी कल्याण कामना में ही तो उनके बनाये गीतों का सौन्दर्य छिपा हुआ है। 'शृङ्गार करण शात की पृष्ठभूमि में होते हुए' इन गीतों का उत्सव का कारण अनन्त और असम सत्य का बोध ही है—'यद्यपि य मेरी सीमित वाणी में मुखरित हैं तथापि इनका मूल विराट और व्यापक है। बादल की तरह उठकर यह उदात्त भाव नाक में विचरण करने वाले हैं, किन्तु धरती से इनका सम्बन्ध बराबर बना रहना है। सागर के घारे जल का मीठा बनाकर जिस प्रकार बादल पृथ्वी की प्यास बुझाने के लिये बरस पड़ते हैं, उसी प्रकार मेरे गीत धरती की कटुता को उदात्त भावा का सस्पष्ट देकर उसी के कल्याण के लिए निरन्तर प्रयुक्त हाथ रहते हैं—करण के रूप में विश्व का कल्याण करते हैं। इन्हें न तो किसी का भाग निश्चय चाहिए और न पायेय ही, क्योंकि पराजित नहीं होकर ये स्वतः स्फूर्त हैं। जैसे विद्युत् से आनाश और सौरभ से बाटे, सुन्दर और

सहज बन जात है, वैसे ही मेरे हृदय का वरुणामय माधुर्य जीवन के दुःख और पीड़ा को सहज और मधुर बना देता है ।^१

‘नोहार’ में उस अलौलिक अनुभूति की वृत्तहल मिथित वदना है, जिसमें असीम में समीम के पर्यवसान की तानाबांधा के साथ अपना अस्तित्व रक्षा का प्रयत्न भी है । ‘रन्मि’ में अनुभूति से अधिक चिन्तन प्रिय हो जाता है ।^२ ‘नीरजा’ में चिंतन और अनुभूति की प्रधानता है । अद्वैत भावना उसमें रागात्मक तल्लीनता के साथ उपस्थित है । ‘साध्यगीत’ में भाव तन्मयता से भाषा भीन हो जाती है और मुख दुःख में सामञ्जस्य का अनुभव होने लगता है । ‘साध्यगीत’ में उपासना और साधना भाव चरम सीमा पर है और ‘अवृत्ति’ जीवन बन जाती है—

प्य स ही जीवन, सर्वंगी वृत्ति मे
मैं जो कहूँ ।^३

‘दीपशिखा’ सिद्धि और साधना का अमर गायन है । ‘वेदना’ का आनन्द सौन्दर्य उनका आत्मविश्राम का दृढ करता है और यह कहती है— पथ हानि का अपरिचित, प्राण रहने का अनेका । दीपशिखा महादेवी की आध्यात्मिक भाव व्यञ्जना की सशक्त पृष्ठभूमि है ।

महादेवी न रहस्य भावना के लिए द्वैत की स्थिति और अद्वैत का आभास दाना आवश्यक माना है—‘क्याकि एक के अभाव में विरह की अनुभूति असम्भव हो जाती है और दूसरे के बिना मिलन की इच्छा अधिकार खा देता है ।’^४

रहस्यवाद की पाँच अवस्थायें महादेवी में उपलब्ध है—

(१) जिज्ञासा—मुस्कराया जब मेरा प्रातः, छिपाकर लालो में चुपचाप

मुनहला प्याला लाया कोन ?^५

(२) आस्था—छिपा है जननी का अस्तित्व, रुदन में शिशु के अर्थविहीन

मिलेगा चित्रकार का ज्ञान, चित्र का जड़ता में सीन ।^६

(३) अद्वैत भावना—चित्रित तू मैं हूँ रेखाक्रम

मधुर राग तू मैं स्वर सगम ।^७

१ महा की बर्मा गीत पर्व की भूमिका ।

२ महादेवी बर्मा ‘यामा’, पृ० ६ ।

३ महादेवी बर्मा साध्यगीत, पृ० २१० ।

४ महादेवी बर्मा साहित्यकार की आस्था तथा अर्थ निवृत्ति, पृ० १०६ ।

५ नोहार, पृ० १८ ।

६ यामा, पृ० ६६ ।

७ यामा, पृ० १४१ ।

(४) मिलनानुभूति —बनी से कहना था मधुमास
 बना दा मधु मदिरा का मोन ।
 मिखाये जीवन का संगीत
 सभी तुम आये थे इस पार ।^१

(५) विरहानुभूति —पाटा का माझाज्य बम गया उस दिन दूर क्षितिज के पार
 मिटना था निर्वाण जहाँ, तोरव रोदन था पहरेदार ।^२

महादेवी की आस्था जीवन के उन्नत मृत्यो, विचार और मानव जीवन
 रागमय विदाम में है। जीवन का प्रति आरम्भ में उनका अनुराग इन पंक्तियों में
 स्पष्ट है—

नई आशाओं का उपवास
 मधुर बना था मरा जीवा ।^३

कि तु गये चरकर बोड़ दशन के निवृत्तिमूलक दर्शन, उसकी विराग भावना,
 यथाथ बाध न उनकी धारणा का घटन किया—

मोह मदिरा का आस्वादन
 दिया क्या है भाले जीवन
 तुम्ह टुकरा जाता नराश्रय
 हँसा जाती है तुमको आस ।^४

जीवन स्वभावतः दुःखपूर्ण है। उसका संचालन उद्देश्यपूर्ण चेतन सत्ता द्वारा न
 हानर विवक्षित लक्षणा द्वारा होता है। लक्षणा के कारण मानव जीवन हमेशा दुःख-
 पूर्ण रहता है।

साधनहावर भी बहना है—

"But the never satisfied wishes, the frustrated efforts, the
 hopes mercifully crushed by fate, the unfortunate errors of the
 whole life with increasing suffering and death at the end are
 always a tragedy."

जीवन और जगत के यथार्थ स्वरूप से वचित हानि के कारण हम उसके
 { आनपण चाल में बने रहने हैं परन्तु वस्तुतः यह दुःखपूर्ण निराशापूर्ण है। 'बायरन' ने
 अपना 'डूयामिया' नामक कविता में एक स्थान पर लिखा है— मनुष्य यदि आनन्द-

१ नीहार, पृ० ६।

२ वही, पृ० १२।

३ वही पृ० १५।

४ वही, पृ० १६।

पूण क्षणों की गणना के साथ-साथ ही दुःख और वेदना से विमुक्त दिनों को भी गणना करे तो वह इसी निष्कर्ष पर पहुँचेगा कि यदि संसार में उसका अस्तित्व ही न होता तो अधिक अच्छा होता ।'

जीवन क्षणभंगुर है और इसी क्षणभंगुरता की ओर संकेत करते हुए महादेवी कहती है—

न रहना भीरो का आह्वान
नहीं रहता पूसा का राज्य
यहाँ किसका अनन्त जीवन
अरे अस्थिर छोटे जीवन ।^२

फिर इस नश्वर जीवन का अभिमान क्यों ? जो अंत में सिन्धता में अकित रक्षा की भाँति या वात-विकम्पित दीपशिखा की भाँति क्षण भर अपना रूप दिखा-कर काल-कपाला पर आँसू की बूंद की भाँति डल जाता है—

सिक्ता में अकित रखा सा, वात विकम्पित दीपशिखा सा
काल कपालों पर आँसू सा, डल जाता हो भ्रान्त ।

किंतु यह निराशा की भावना स्थायी नहीं रह पाती क्योंकि जीवन के प्रति महादेवी आस्थावान हैं और इसलिए वे मृत्यु को भी विश्व जावन के उपसहार के रूप, जावन के चरम विकास के रूप में देखती हैं । जीवन की क्षणिकता को जानते हुए भी अपनी वेदना के माध्यम से इस जगत में अपना स्मृति चिह्न छोड़ जाना चाहती हैं । महादेवी की तुलना सागर पार के उस नाविक से की जा सकती है जो 'कुटिल काल के जालों से गरजती हुई नहरिया में मग्नना भी चाहता है और उनसे हार भी नहीं मानता और इसीलिए वे सुख का स्वप्न भी देखता है—'इससे (दुःख की उपासना करने से) मेरा अभिप्राय यह कदापि नहीं कि मैं जीवन भर आँसू की मालाएँ ही गूँथा करूँगी और सुख वैभव एक कोने में बंद पड़ा रहेगा ।' (रश्मि की भूमिका)

स्पष्ट है बौद्ध दर्शन के दुःखवाद को उनके हृदय में नूतन रूप में जन्म लेना पड़ा है और इस वेदना के लिए वे अमरा का लोक भी छुँकरा देती हैं—

'बया अमरो का लोक मिलगा, तरी करुणा का उपहार ।

ऐसा तेरा लोक वेदना नहीं, नहीं जिसमें अवसाद ।

मध्ययुगीन रहस्यदृष्टियाँ और महादेवी की रहस्यदृष्टि

छायावाद में जिस नूतन आध्यात्मिक विचारधारा का जन्म हुआ, उसे ही रहस्यवाद की संज्ञा दी गयी । छायावादी कवियों ने प्रकृति के समष्टि रूप सौन्दर्य को चेतन व्यक्तित्व के रूप में दृष्टिगत किया और उनके समक्ष सवेदनात्मक आत्म-

निवेदन किया। छायावादी रहस्य भावना में अध्यात्म की अभिव्यक्ति जीवन के विराट् बेनवास पर हुई, जिसने वंदो एव सर्ववाद का उदात्त रहस्य भावना के साथ ही आधुनिक युगबाध से प्रेरणा ग्रहण की। तटस्थ एकांत साधना की अपेक्षा जीवन और ससार की सार्यकता को स्वीकार करके इस रहस्यवाद ने साम्प्रतिक और वैज्ञानिक चेतना दृष्टि से स्वयं का सम्पन्न किया।

यह रहस्यवाद मध्ययुगीन रहस्यवाद से प्रवृत्तिगत एवं वस्तुगत दोनों ही आधारों पर भिन्न था। मध्ययुगीन रहस्यवाद और आधुनिक रहस्यवाद को तुलना करते हुए महादेवी वर्मा ने 'साध्यगीत' की भूमिका में लिखा है—'प्राचीनकाल दर्शन में रहस्यवाद का अकुर मिलता अवश्य है परन्तु इसमें रागात्मक रूप के नियम इसमें स्थान नहीं। आज गीत में हम जिस नये रहस्यवाद के रूप को ग्रहण कर रहे हैं वह प्राचीनकाल की विशेषताओं से मुक्त होकर पर भी उन सबसे भिन्न है।' मध्ययुग का रहस्यवाद धर्म और भक्ति से प्रेरित रहा है आधुनिक रहस्यवाद दर्शनों से प्रभावित है, इसके भातिववादी कारण भी हैं। मध्ययुगीन रहस्यवाद में रागात्मक भाव का और आधुनिक रहस्यवाद में बौद्धिक तटस्थ का स्वरूप भी लिखाई देता है। मध्ययुग के रहस्यवाद पर परवर्ती बौद्ध दर्शन के विविध सम्प्रदायों का (सहज-यान, वज्रयान, काल चक्रयान) शैव शाक्त, तान्त्रिका का, सिद्ध काव्या का तथा सूफियों का स्पष्ट प्रभाव रहा है जबकि आधुनिक रहस्यवादी ध्यान और प्रकृति के सम्बन्धों में अपना अस्तित्व जिज्ञासा बढ़ाता है। मध्ययुगीन रहस्यवाद के मूल में ब्रह्म, ईश्वर और भगवान हैं जो क्रमशः बढ़ाते, याग और भक्ति के अनुरूप हैं, जबकि आधुनिक युग की रहस्यवादी चिन्ता के भातर मनुष्य के अस्तित्वबाध का, उसकी अस्मिता का स्थान प्रमुख है। मध्ययुगीन सत्ता का तरह छायावादी कवि आत्म-ब्रह्म और आत्म-परिवार की खोज में न जाकर विश्वात्मा तथा विश्व जीवन की यात्रा की ओर अग्रसर हुए। अतः उनकी प्रेरणा का स्त्रात मध्ययुगीन भारतीय अन्तर्चेतना (सादकी) ही न रहकर विश्वचेतना (युनिवर्सल सादकी) रही।^१

छायावादी रहस्यवाद में मानवीय अस्तित्व की चिन्ता का प्रवृत्ति के मध्य उसकी नियति का, उसमें उसका क्रियाशील सत्त्वित आर उसके मूल्य का स्थान उल्लेखनीय है। प्रसाद, निराशा, पत तथा महादेवी ने अपनी रहस्य चिन्ता में मनुष्य और ईश्वर के प्रकृत सम्बन्धों का तथा ब्रह्माण्ड में मनुष्य का स्थिति से सम्बन्धित जिज्ञासाओं को रूपायित किया है। अतः छायावादी रहस्यवाद ने तो वैष्णवधर्मों भक्ति का आधुनिक रूप है और न ही मध्ययुगीन निगुण निराकार का तार्किक जयवा बौद्धिक मामाता है। छायावादों में रहस्यानुभूति का यदि किसी हल तक वाणा भी

१ महादेवी साहित्य पृ० २३८।

२ मुमित्रानन्दन पंत छायावाद पुनर्मूल्यांकन, पृ० १५।

मिली तो वह रहस्य-भावना मध्ययुगीन सतों की सी निषेध-प्रीति अनाद्वय अनुभूति न होकर नये विश्व-जीवन तथा विश्व-चेतन की खोज तथा जिज्ञासा की भावानुभूति रही। मध्ययुगीन कबीर आदि के रहस्यवाद और छायावाद में सुसं-
 बद्ध और महत्वपूर्ण भेद यह है कि मध्ययुगीन रहस्यवाद लोकनिष्क्रिय तथा निवृत्तिमूलक था और छायावाद जीवन सन्निय तथा प्रवृत्तिमूलक रहा। आत्मबोध के निर्गुण निरञ्जन सोपान पर चढ़ने के लिए जिस जीवन, मन, प्राण तथा राग भावना के स्तरों की मध्ययुगीन सतों ने उपेक्षा की विश्वात्मा की वैचित्र्य-मयी एकता के बोध की साधना में तत्पर छायावादी कवि ने मानव जीवन मन, प्राण तथा राग-भावना के स्तरों को अपन नवीन प्रवृत्तिमुखी सौंदर्य-वैभव के बोध से पुन मण्डित कर जीवन विमुख दृष्टि का व्यापक विश्व-जीवन की गरिमा की ओर उन्मुख किया।^१ इसीलिए छायावादी रहस्यवाद में मध्ययुगीन साधना-मूलकता तथा योग तांत्रिक का कोई स्थान नहीं है। वह सूफियों के प्रावृत्तिक रहस्य-वाद से मिलता जुलता अवश्य है, किन्तु सूफियों की शरीरयता, तरीकत, मारफत और हकीकत का कोई आचारमूलक भाग नहीं है। इश्कमजाजी और हकीकी का उत्तार-चढ़ाव अवश्य है किन्तु आख्यान-दृष्टान्तों के बदले प्रगीतात्मकता है। छाया-वादी, रहस्यवादी अपेक्षाजित अधिक आत्मपरक है वह मुक्तक-आख्यानक दृष्टान्तों में आचार-व्यवहार की परम्पराओं से भरा-पूरा नहीं है। मध्ययुगीन रहस्यवाद थड़ा और विश्वास की साधना वस्तु है किन्तु छायावादी रहस्यवाद चिन्तन, भावना, कल्पना पर आधारित है। इसीलिए प्रसाद ने काव्यावस्था के पर्याय रूप में 'असाधारण दशन' को रहस्यवाद कहा और महादेवी ने 'अनुभूति निरपेक्ष' प्रवृत्ति की अनेकरूपता पर आरोपित मधुरतम व्यक्तित्व के प्रति आत्मनिवेदन को रहस्यवाद कहा। दोनों ही अर्थों में छायावादी रहस्यवाद मध्ययुगीन रहस्यवाद से भिन्न भूमिका पर प्रस्थित है।

महादेवी की रहस्यानुभूति की तुलना मध्ययुगीन रहस्यवाद से की जाये तो स्पष्ट रूप से अन्तर ज्ञात होता है। कबीर का प्रभाव कबीर-द्र-रबी-द्र पर स्पष्ट रूप से मिलता है। उन्होंने "Hundred Poems of Kabir" नामक पुस्तक में कबीर के रहस्यवादी पदों का संकलन किया था किन्तु प्रसाद और महादेवी पर कबीर और उनकी परम्परा का प्रभाव दिखाई नहीं देता। महादेवी के काव्य का उद्देश्य निवृत्ति-मूलक आत्मा-परमात्मा का मिलन नहीं है। साधन की अपेक्षा जागरूक सामाजिक चेतनाबोध उनकी रहस्य-दृष्टि में इस प्रकार समाहित है कि वह व्यक्तिगत प्रतीत होता है। इसीलिए शुष्क बौद्धिकता की अपेक्षा राग-विराग की उत्पत्ति और आकषण-मय रूपव्यञ्जना उनके काव्य में उपलब्ध है।

सूफी बरि जायसी की रहस्य-भावनायें प्रबल काव्य में पात्रों के माध्यम से अभिव्यक्त हुईं और महादेवी की गीतों द्वारा आत्मनिवेदन के रूप में। जायसी का रहस्यवादी साधनापरक और योगिक क्रियाश्रय की ओर अधिक झुका हुआ है। उसमें एक ओर शुद्ध आत्मा-परमात्मा का प्रणय निवेदन है तो दूसरी ओर गोरखपंथी योग का शाखाना। किन्तु महादेवी का रहस्यवाद भावात्मक अधिक है—‘उसने पराविद्या की अपाधिवता की बेगान के अद्वैत की छायामात्र ग्रहण की, लौकिक प्रेम से तीव्रता-उधार ली और इन सबको बंधों के माकेतिक दाम्पत्य-सूत्र भाव में बाँधकर एक निराले स्नेह-बधन की सृष्टि कर डाली जो मनुष्य के हृदय को पूर्ण आलम्बन दे सका, उस पार्थिव प्रेम से ऊपर उठा सका तथा मस्तिष्क को हृदयमय और हृदय मस्तिष्कमय बना सका।’^१ ‘जायसी प्रेम का पुजारी था पीर का मर्मो था पर पान के जिन सूदम स्तर में विचरण कर प्रेम के इन्द्रधनुष का महादेवी जी ७ चित्रित किए हैं वहाँ निरंतर निवास तो दूर आस्था रखने की शक्ति भी कम प्राणियों में होती है।’^२

महादेवी की रहस्यदृष्टि मध्ययुगीन दृष्टियाँ से भिन्न चिन्तनमय होते हुए प्रेम, करुणा, त्याग की मानवीय सात्विक वृत्तियों को अपन में सजोये हुए है।

महाकवि रवीन्द्रनाथ की रहस्य भावनाओं की विराट पटभूमि ‘गीताजलि’ में उपलब्ध है। किन्तु उनकी रहस्य दृष्टि महादेवी से सबथा भिन्न है। रवीन्द्रनाथ की रहस्यभावना प्राचीन भक्ति से भिन्न मात्र दिव्य-रति या अनुभक्ति है जो अपने मूल में प्रेमपरक है और ये इस अनुभक्ति भावना को ईश्वर के साथ विभिन्न सम्बन्धों के रूप में व्यक्त करते हैं—प्रभु, सखा, माता, पिता आदि सभी रूपों में उनकी प्रेम-भावना अभिव्यक्त हुई है किन्तु महादेवी में इन सम्बन्धों का अभाव है और मात्र एक माधुर्यपूर्ण प्रणय सम्बन्ध ही दृष्टिगावर होता है क्योंकि हृदय के अनेक रागात्मक सम्बन्धों में माधुर्य भाव-मूलक प्रेम ही उस सामञ्जस्य तक पहुँच सकती है जो सब देखाजा में रग भर सके सब रूपों का सजीवता दे सके और आत्मनिवेदक को इष्ट के साथ समता के धरातल पर खड़ा कर सके। (दापशिखा, पृ० २२) विश्व के प्रति जितनी माहृदृष्टि रवीन्द्र की है उतनी महादेवी की नहीं। मृत्यु के प्रति दोनों की दृष्टि अनुरागमयी है। जितने विविध भावों का अभिव्यक्ति गीताजलि में हुई, उतनी महादेवी के काव्य में नहीं किन्तु गीताजलि में भावों का तारतम्य का जमाव है और महादेवी में यह तारतम्य उपलब्ध है। ‘गीताजलि’ में भक्त की उपामना दृष्टिगत होती है जबकि महादेवी का काव्य प्रणय की माधुर्यपूर्ण भावव्यञ्जना है। रवीन्द्र का काव्य यदि आनन्द का जयगान है तो महादेवी का वेदना का।

१ महादेवी साहित्य सं० ओंकार शरद, पृ० २३८।

२ महादेवी का रहस्य साधना विश्वम्भर मानव पृ० २३८।

यदि महादेवी की तुलना मध्ययुगीन कविष्विती मोरा से की जाय तो लगेगा कि मोरा की तरह निर्गुण और सगुण साकार की समूची परम्परा उनको कविताओं में सुरक्षित है। आचार्य नन्ददुलारे बाजपेयी ने महादेवी और मोरा की तुलना करते हुए लिखा है—'मोरा और महादेवी के काव्य आधार बहुत अशा में एक-सा है किन्तु ये दोनों दो युगों की सृष्टियाँ हैं। अपने-अपने युगों के अनुरूप इन दोनों का काव्य व्यक्तित्व है। मोरा का काव्य नैसर्गिक भावोद्भव का नमूना है। वह अलौकिक प्रेम और विरह से भीगे हुए हृदय का उद्गार है। इसमें काव्यकला की बारीकियाँ हम नहीं मिलती, मूर्तिमान विरह की तड़प और मिलन के स्पन्दन गुन पड़ते हैं महादेवी में अनुभूति की मज्जाई और गहराई है किन्तु न काव्य-कला में सज्जर आई है।'

उनका प्रियतम सगुण साकार की भूमिका में निर्गुण निराकार की निस्सीम भूमिका का प्राप्त हो जाता है। इतना होने हुए भी महादेवी की काव्य-दृष्टि भक्तों जैसी नहीं है। मध्ययुगीन भक्तों में पूरा समर्पण है। महादेवी में अहं सुरक्षा की प्रबल इच्छा बल्कि महादेवी इस सगुण निर्गुण भाव की आधार-भूमि पर अपने अहं का, अपने व्यक्तित्व को परिवर्तित, सर्वाधिक, परिमार्जित करती है। अतः महादेवी की रहस्यानुभूति मोरा की अपेक्षा अधिक विशद, गहन, तत्वावेपी है और अधिक स्वस्य धरातल पर है।

यदि महादेवी की रहस्यानुभूति का प्लेटानिक विचारधारा के अन्तर्गत रश्मि और शेली की रहस्यदृष्टि से तुलना करे तो लगेगा कि महादेवी की कविता के व्यक्त आधारों के पीछे वह विचार है जो ईश्वर की सत्ता के प्रामाणिक रूप में होने का चाहता है। इसीलिए महादेवी का रहस्यदृष्टि प्लेटानिक अतद्दृष्टि से मिलती-जुलती है। वह छाया प्रकाशात्मक है जिसमें जानातीत तार्किकों की रचना होती है जिसमें अज्ञेय और अनन्त का भूनिर्करण होता है। जिसमें Absolute और Infinite का प्रकाशन होता है जिसमें हम उदात्तीकृत अहम् (Ego sublimation) भी कहा जा सकता है। महादेवी ने अपने रचना-संस्कारों में अपने संस्कार रूप अहम् का अथवा व्यक्तित्व का दशन द्वारा अभिव्यक्ति दी है, यद्यपि इसके मूल में शान्तरसोमुख भाव निहित है जो विरागात्मक है और जिसमें लौकिक भोग का निषेध है। जहाँ तक रहस्यानुभूति के यत्नात्मक उत्कर्ष का प्रश्न है, रचनाशिल्प का प्रश्न है, महादेवी ने दशन को ललित अथवा अलंकृत करने का प्रयास किया है और दशन जब ललित हो जाता है तो कविता जादू की अस्तित्व निर्धारक समस्याओं से मुक्त हो जाती है।

आधुनिक हिन्दी कविता में वेदना भाव के विविध रूपों और शैलियों का संयोजन तथा महादेवी का वैशिष्ट्य निरूपण—

(अस्तित्ववाद की वेदनादर्शन से तुलना)

छायावाद के पश्चात् उत्तर छायावाद का प्रारम्भ सन् १९३७ से स्वीकार

१ आधुनिक रचना और विचार आचार्य नन्ददुलारे बाजपेयी, पृ० १८०।

निया जाता है। जिसमें एक ओर बच्चन, अचन, मरेण्ड शर्मा, भगवतीकरण शर्मा, गम्भुनाथसिंह, गिरजाकुमार माथुर, दिनकर, अजमे जैसे कवियों की रचनायें श्रमतिश्रम भूमिका पर युग्मस्थित हैं, दूसरी ओर विपमताओं, सामाजिक व्यपार्यता के रूप में उपलब्ध होती है जो छायावादी सत्कारों से युक्त होते हुए भी युग के नूतन स्वरों में मण्डित है। सन् १९३० के बाद द्वितीय महायुद्ध की विपमता, अशांतिपूर्ण वातावरण गमन के व्यतिमात्र की उत्तर छायावाद ने अभिव्यक्ति दी। जहाँ एक ओर बच्चन, नर शर्मा, गिरिजाकुमार माथुर, रामेश्वर शुक्ल 'अचन', रामनाथ 'गुमन' जैसे कवि अपनी भावामित्यति में स्पष्ट रूप से पश्चिमी प्रभाव से युक्त हैं, वहीं प्रगतिवादी, प्रयागवादी कवि पश्चिम के अस्तित्ववाद, व्यक्तित्ववाद, अतिमार्थवाद, प्रतीकवाद जैसे साहित्यिक आन्दोलनों से प्रभावित हैं। व्यक्तिगत प्रयुक्ति में यदि उनके काव्य में सारे समाज का धुनोती है तो दूसरी ओर व्यापक अनास्था, पीड़ा और अचेतन की भावना में वे पश्चिम के युद्धोत्तर कवियों से साम्य रखते हैं। भौतिकवादी दृष्टिकोण ने कवि मास को ईश्वर की कल्पना से वंचित कर दिया, पम्पस्वरूप वह अपनी अन्त सुरक्षा के लिए अक्षिप्त आत्मनिष्ठ होता गया।

उत्तरछायावाद युगीन कवियों में बच्चन, नर शर्मा, अचन, रामनाथ 'गुमन', तारा पाण्डेय आदि कवियों की वेदना यद्यपि व्यक्तिगत थी किन्तु उन्होंने अपनी वेदना को रहस्यवादी भावनाओं के रूप में भी व्यक्त किया। इन कवियों के सम्मुख उनकी आत्मपीड़ा और जग की पीड़ा का मिश्र रूपों में सामन आये और उन्होंने इन दोनों पीड़ाओं को एक-दूसरे में विलय करने की अपेक्षा असंग असंग रूपों में अभिव्यक्ति दी।

'बच्चन' इन कवियों में प्रमुख हैं जो न तो पुरातनता का मोह छोड़ पाते हैं न नूतन का पूणत ग्रहण। जीवन को धुन तौर पर भागन का साहस उनमें नहीं है। वे ऐसी निराधार स्थिति में खड़े हैं जहाँ रात्रि का गहन अंधकार है जहाँ वह जार-जार से गाकर स्वयं को यह विश्वास दिलाना चाहते हैं कि वे भयभीत नहीं हैं। यह दृढ़मन्य मन स्थिति बच्चन के सम्पूर्ण काव्य में दृष्टिगत होती है। महादेवी शर्मा और निशानिमल्लन के कवि के जीवन-दशान में यही अन्तर है, जहाँ महादेवी की वेदना प्रधान अध्यात्ममूकम कल्पना जीवन की प्रेरणा देती है, वहीं बच्चन की वेदना निराशा का अधिव्यय में कटु और विपात्मम हो जाती है। महादेवी की वेदनापरक रहस्य-भावना सजगरहित है, आत्म-विमर्जन का भाव लिए वे लिखती हैं—

मग सी फिर चली है,
भीति का यदि मिट चली
नग से ज्वलित पग की निशानी,
प्राण में रुके हरी है

पर सजल मेरी कहाती,
प्रथम जीवन के स्वयं मिट
आज उत्तरवर खली मैं,
मेघ सी घिर खली हूँ ।^१

वही बच्चन भाग्यवादी रूप में निराशामय भावना व्यक्त करते हुए लिखते हैं—

मनुज के अधिकार केस ।
हम यहाँ साधार ऐस,
कर नहीं इकार सक्त, कर नहीं सक्ते वरण भी
स्वप्न भी छल, जागरण भी ।
जानता यह भी नहीं मन—
कौन मेरी याम गदन
है विवश करता बि कह दू, व्यर्थ जीवन भी, मरण भी
स्वप्न भी छल, जागरण भी ।^२

महादेवी जीवन के प्रश्नों का उत्तर देकर, अपने व्यक्तित्व को समष्टिगत कृष्णा में लीन करती है अतः विपाद और पाश्चाताप की भावना का उनमें अभाव है । इसके विपरीत बच्चन के काव्य में भाग्यवाद सन्देह और मृत्यु की भयानकता उनकी भावनाओं को निराशामय और विपादमय बना देती है । बच्चन के काव्य को इन निराशापरक भावनाओं के लिए प्रमुख रूप से उत्तरदायी उनका व्यक्तिगत कारण रहा । प्रारम्भिक रचनाओं के पश्चात् उमरखेय्याम के प्रभाव ने इनके मन के नैराश्य को एक नूतन मोड़ प्रदान किया जो एक ओर 'अनंत तुणा' और 'क्षणिक तृप्ति' में आत्मसुख पाने का प्रयास करता है तो दूसरी ओर सूफियों की भाँति ईश्वर को हाला और स्वयं को व्यासा प्याला मानता है—

प्रियतम तू मेरी हाला है
मैं तेरा व्यासा प्याला ।^३

वस्तुतः छायावाद अपने व्यापक सर्वात्मवादी या विश्वव्यापी दृष्टिकोण में जित प्रकृति के जीव व्यक्ति को भूल गया था बच्चन के काव्य ने उसके सुख दुख की प्राणिक संवेदना को वाणी देकर छायावाद द्वारा उपेक्षित हृदय के कोने पर उस व्यक्तिगत, स्वच्छन्द भाव भुक्ति की प्रतिमा को स्थापित किया । यद्यपि वही-कही वह सामाजिक

१ दीपशिखा, पृ० २८ ।

२ निशा निमग्न पृ० ३०, १९६७ ।

३ मधुशाला स्वर्य ३ ।

चेतना के अन्तर्गत जीवन के वैशम्य को भी चिन्तन सशक्त वाणी देने का प्रयत्न करता है ।^१

रामनाथ 'मुमन' का रहस्यवाद आध्यात्मिक प्रणय की वेदना पीड़ा और आत्म-विमर्जन की दुःखात्मक अनुभूतियाँ तक सीमित है । जीवन और जगत के प्रति उनका दृष्टि भी निराशावादी है ।

डा० रामकुमार वर्मा के रहस्यवादी गीता में दुःखात्मक अनुभूतियाँ और वेदना की निराशापूर्ण अभिव्यक्ति है और उसी मन स्थिति में वे आध्यात्मिकता की ओर उन्मुख होकर रहस्यवादी भावा की व्यञ्जना करत हैं । उत्तर छायावादी काव्य में जीवन और जगत की अनित्यता, मरणशीलता का भाव निहित है । कुछ कवियों ने जैसे दिनकर ने अपने काव्य जीवन संगीत और परदेशी' में इस अत्यधिक महत्व दिया । (जहाँ इनमें व्यक्तिगत चेतना प्रमुख है) ।

महादेवी का रहस्यवाद इन कवियों के रहस्यवाद से भिन्न भूमिका पर प्रतिष्ठित है । महादेवी की रहस्यदृष्टि रूप वस्तु दोनों ही स्तरों पर पूणतया छायावादी है । वस्तु जगत का सूक्ष्म और सारगर्भ्य उनकी भावसत्ता में घुलकर गीता के रूप में व्यक्त हुआ है जो पूणतया छायावादी है । अध्ययन के स्तर पर वह रहस्यमय है परन्तु अनुभूति के स्तर पर नहीं । उनकी रहस्यभावना में काव्य का सम्पूर्ण सतरंगा वातावरण, कल्पना की चित्तोपमता और भावना की सहनता विद्यमान है । महादेवी में रहस्यवाद काव्य का गुण न होकर आत्मा का गुण बनकर आया है । यथा--

जो न प्रिय पहचान पाती

किसलिए पावक हृदय में

प्राण में चातक बसाती ।^२

इसके विपरीत छायावादोत्तर व्यक्तिवादी कविता में रहस्यवाद का पुट बना रहा है जिस पर पश्चिमी अस्तित्ववाद की स्पष्ट छाप है । पश्चिम का अस्तित्ववाद भी निराशा और वेदनामूलक है । उसके मूल में शापेनहावर और नीत्शे की दुःखात-दृष्टि व्याप्त है जिसे पश्चिम के विघटित जीवन का परिणाम कह सकते हैं । द्वितीय महायुद्ध के पश्चात् पश्चिम के जीवन का रागात्मक उल्लास समाप्त हो गया और अस्तित्वचिन्ता प्रमुख हो गयी । जब कभी सस्कृतिके अस्तित्व की चिन्ता प्रमुख हो जाती है तो मनुष्य का विचारधारा में वेदना और निराशा का आधार भी स्पष्ट रूप से उभरकर आने लगता है । विज्ञान के उदय के पूर्व यूरोप में ईसाई धर्म एकमात्र धर्म था । विज्ञान ने यह सिद्ध किया कि यह विश्व जड़ भौतिक नियमों, भौतिक पदार्थों द्वारा रचित हुआ है । किसी सृष्टि द्वारा उसका निर्माण नहीं हुआ है, इसका

१ छायावाद पुनर्मूल्यांकन सुमित्रानन्दन पन्त, पृ० ११५ ।

२ दीपशिखा, पृ० ६६ ।

कोई अंतिम लक्ष्य नहीं है और जब ईश्वर पर से विश्वास हट जाता है तब नैनिवृत्ता को विज्ञान का आविष्कार माना जाता है और वह हमारी रूचियों अरुचियों की अभिव्यक्ति बन जाती है। अच्छा वह होता है जो हमारी इच्छाओं को सतुष्ट करे, बुरा वह होता है जो हमारी इच्छाओं को कुण्ठित करता है और हमारे स्वार्थ का विरोध करता है।^१

शापेनहावर और नीत्शे की वियोगात्मक और निराशावादी दृष्टि न आधुनिक युग के अस्तित्ववाद की बुनियादी नींव डाली, जिसकी दो प्रमुख शैलियाँ थी—(१) आस्तिक अस्तित्ववाद जिसे ईसाई धर्म प्रेरित अस्तित्ववाद भी कह सकते हैं। (२) नास्तिकता-मूलक अस्तित्ववाद—जिसमें ईश्वरीय चिन्ता की जगह मनुष्य की चिन्ता केन्द्रित रही है।

शापेनहावर आधुनिक मानव मूल्यों के विघटन के सर्वप्रथम उद्गाता थे। स्वच्छन्दतावादी काव्य में जिस मृत्युचर्या, पलायन अथवा ससार की प्रतिकूलता की अनुभूति, आत्मरति की भावनार्थ अभिव्यक्ति हुई, उनकी पीठिका शापेनहावर के विचारों से तैयार हुई। शापेनहावर ने बताया कि ससार अनिवाप्य बुरा है। ससार हमारी ससस्त इच्छाओं की पूर्ति नहीं करता। इच्छाएँ अनन्त हैं किन्तु उसकी पूर्ति के साधन सीमित हैं। पीडा ही ससार की मुख्य वस्तु है सुख पीडा के निषेध का नाम है। ससार इसलिए बुरा है क्योंकि वह व्यक्ति को सदैव दुःखी और पीडित बनाए रखता है। जीवन तो ज म से मृत्यु तक दुःख का एक असह्य कारण है, जिस पर व्यक्ति मृत्यु से भयभीत होकर घम की शरण में आता है। उसी प्रकार वह दुःख से बचने के लिए पागलपन का सहारा लेता है। प्रमत्तता दुःख की चेतना को भुलाने का एकमात्र पथ है। इसीलिए शापेनहावर समझता है कि जीवन मिथ्या है और मृत्यु सबसे बड़ा वरदान है।^२ नीत्शे ने ईश्वर की हत्या घोषित करके मनुष्य की आत्मा को इस ग्रहाण्ड में भटकने की स्थिति में ला लिया। स्टेदान दृढतापूर्वक कहता है कि ईश्वर के लिए सिर्फ एक ही बात कही जा सकती है कि उसका अस्तित्व नहीं है।^३ आधुनिक रहस्यवाद में आत्मा-परमात्मा का विच्छेद और आत्मा का भटकन ही निश्चिन्ता देता है। वह एक ऐसी असहाय अवस्था में था, जहाँ न उसके पास परम्परागत धर्म था न आर्शा, न वह भौतिकता जो पूर्वयुगों में उसे रचना और विकास के लिए प्रेरित करती थी। इन्द्रियातीत जगत का सम्पूर्ण निषेध करने के पश्चात् मनुष्य केवल

१ आधुनिक पश्चात्य काव्य और समीक्षा के उपादान—डा० नरेन्द्रदेव वर्मा, पृ० ६, प्र० सं० १६७१।

२ डा० पश्चात्य काव्य और समीक्षा के उपादान—नरेन्द्रदेव वर्मा, पृ० १३।

३ आधुनिक युग में धर्म डा० राधाकृष्णन, पृ० ३२।

मनुष्य रह जाता है। एक अनन्त अधकार में घिरा हुआ मनुष्य जहाँ अपने कार्यों के परिणामों का उत्तरदायित्व स्वयं उस पर ही है।^१

आत्मा और परमात्मा का विच्छेद और आत्मा की भटकन का नये काय और कलाओं में जैसा स्थान मिला है वह एकदम छायावादी शैली का नहीं है। छायावाद में ईश्वर है, उसकी हत्या नहीं हुई। वह आत्मा का प्रेरक और सरक्षक है उसी आस्था के साथ छायावादी रचनाकार समूची प्रकृति में उनकी व्याप्ति देखता है, अपने व्यक्तित्व को उसमें प्रक्षेपित करता है। उत्तर छायावादी की आत्मा अस्तित्ववादी दृष्टि में भटकाव, बेचैनी, व्यक्तित्व का विघटन, उसकी अनास्थामूलक, असाधक दृष्टि की देन है। अनन्त अधकार के बीच पशु, साहम और धूमिल चरणां स वह इस अव्येक्षण की भोगता है। जबकि छायावाद जीवन को असार्थक नहीं मानता, छायावादी दृष्टि में एक तात्त्विक मूलक सोद्देश्यता है। छायावाद में being को और अस्तित्ववाद में Nonbeing को व्याख्यायित करने की कोशिश की है। इस प्रकार हम छायावादी और अस्तित्ववादी दृष्टि का अंतर देख सकते हैं।

चिन्तु यह द्रष्टव्य है कि अस्तित्ववादी दशन में रहस्यवाद एक प्रमुख धारा नहीं है। वह तो प्रसंगवश विशेष रूप से ईसाई धर्म से प्रेरित अस्तित्ववाद में दिखाई देती है। जिसके जन्मदाता कीर्केगाड और ग्रेबियस मार्सल हैं। कीर्केगाड का दशन ईसाई धार्मिक मान्यता से बहुत अधिक प्रभावित था और उसके चिन्तन के चरमबिंदु पर ईश्वर का अधिक युगो पुराना आस्थागत सम्प्रदाय प्रतिष्ठित था।^१ अतः छायावादी रहस्यवाद और ईसाई धर्म प्रेरित रहस्यवाद की तुलना ही समभव है।

जहाँ तक छायावादोत्तर कविता के रहस्यवाद का प्रश्न है—चूँकि रहस्यवाद एक मूल, अज्ञेय और अनन्त की भावना हुआ करता है अतः छायावाद और अस्तित्ववाद की इस रहस्यात्मक अनुभूति में आदशवाद का सधान करना होगा। जब तक हम इस Idealism को केन्द्रीय स्थिति में नहीं रखेंगे। तब तक छायावादी और अस्तित्ववादी रहस्यवादी जिज्ञासाओं का सधान नहीं कर सकेंगे। अज्ञेय, धमकार भारती, नरेश मेहता, कुचरनारायण आदि की कविता में एक प्रत्ययमूलक आदशवाद का पुष्ट आधार दिखाई देता है जो इन्हें छायावादी रहस्यवाद के निकट ले जाता है।

अज्ञेय अस्तित्ववाद और बौद्ध एवं ओपनिषदिक चिन्तन दोनों ही विचार-धाराओं से प्रभावित है। 'आगम के पार द्वार' की अधिवाश कविताएँ एक आध्यात्मिक संवेदना से सम्पृक्त हैं जिसकी पृष्ठभूमि में ओपनिषदिक बौद्ध एवं ईसाई चिन्तन है। बौद्ध धर्म करुण भावना और शांति का दत्त है व ईसाई चिन्तन भी इन्हीं धारणाओं पर आधारित है। मात्स्य की प्यार की धारणा (Conception of Love) का मिलाप

सहज ही इस करुण-भावना के साथ हो गया। अतः जब चैतनिक स्तर पर अज्ञेय को औपनिषदिक एवं बौद्ध शून्यवादी विचार पद्धतियों ने प्रभावित किया तो उसमें भी करुणा का समावेश हो गया। इसी कारण अज्ञेय काव्य में जिस 'सून विराट' की सृष्टि हुई उसमें साथ के 'न कुछ' का भय व छटपटाहट नहीं है—यह करुणामय विराट को पूर्व की निजी विशेषता है जिसमें यात्स्यिक का Transcendent भी घुल मिल जाता है।^१

अज्ञेय का आध्यात्मिक स्वर मानवीय अस्तित्व का गरिमा प्रदान करता है और अपना इन्हीं विचारधाराओं से वे छायावाद के निकट आ जाते हैं। 'अरी ओ करुणा प्रभामय' तथा 'आनन के पार द्वार' में उनका काव्य चैतन्य छायावादी चैतन्य के अत्यंत निकट आ गया है। बल्कि छायावादी चैतन्य-वाद्य को ही उन्होंने अनेक अन्य नये कवियों की तरह नयी कविता की शिल्पकला के लिबास में प्रस्तुत किया है। स्तर उसका वही है दृष्टि वैचित्र्य अज्ञेय का अपना है।^२ यदि अस्तित्ववादी नियतिवादी 'नदी के द्वीप' की धारणा उनमें मिलती है, जो हामयुगीन स्वर है तो 'इ द्रधनु रोद हुए' के अन्तर्गत 'सतु' जैसी व्यापक जीवनदृष्टि भी मिलती है जो मूल्यबोध की दृष्टि से चिन्तक ही छायावादी सर्वात्मवाद की भूमि की ही उपज है।^३

धर्मवीर भारती का 'अध्याय शून्य का दृष्टि में छायावादी प्रकाशवाद्य का अधकार की चेतना के कला-शिल्प द्वारा प्रस्तुत कराने में सफल हुआ।^४ कुवर नारायण, शमशेर और नरेश महता में अमृत भाववाद्य, सूक्ष्म बना भगिमा, अतमुखी अनुभूति आदि उन्हें छायावादी रहस्यवादी वेदना के समीप लाने की हैं और इसलिए अज्ञेय छायावादी कवियों के स्वर में स्वर मिलाते हुए कहते हैं—जीवन का आंतरिक गहराई स ग्रहण कर लेने के कारण इन कवियों में वेदना और दुःख को आत्मवेपथु का और उससे माध्यम से आत्मोपलब्धि का कारण माना है। यह दुःख सबको माजता है। अतः उससे बचने की आवश्यकता नहीं बल्कि इस स्वीकार करना ही वास्तविक जीवन है। यह वेदना का कोर ही मानव के हृदय का आलोक है जिससे उसका चेतना की नदी गतिशील रहती है, कुण्ठित नहीं होती।^५

यही उत्तर छायावाद के ये कवि महादेवी के रहस्यवाद के निकट आ जाते हैं किन्तु महादेवी के रहस्यवाद में अंतर्भूत आत्मशास्त्र, दर्शन, आध्यात्म अतीन्द्रिय मन से परे बुद्धि में सत्य को स्थापित करने का चरम लक्ष्य, स्थूल से सूक्ष्म की ओर शृंखला,

१ अज्ञेय की काव्य त्रितीया, पृ० ५६-५७।

२-३ छायावाद पुनर्मूल्यांकन सुमित्रानन्दन पन्त, पृ० १२४-१२५।

४ छायावाद पुनर्मूल्यांकन सुमित्रानन्दन पन्त, पृ० १२४।

५ बाबरा अहेरी वेदना वही की धार—अनय, पृ० १७५।

वाय्यानुभूति की अलोचिता को मावीय' घरातस पर ग्रहणीय बनाने की चेष्टा द्रष्टव्य है। उनमें सौविक प्रेम, जीवन-जगत की जिज्ञासा, वेदना का रहस्यात्मक और दार्शनिक रूप होते हुए 'अह सुरक्षा' की भावना प्रबल है। जो उन्हें अस्तित्ववाद के निवृत्त से जाती है। महादेवी की यह भावना आधुनिक नारी की विशिष्टता को व्यक्त करती है। जो व्यक्तिगत अहंकार से ज्यादा जातीय स्वाभिमान है। एनाकीपन, अकेलापन उत्तरछायावादी कविता का प्रमुख विषय है किन्तु महादेवी में यह बोध भी अनुभूति विशिष्ट है।

उस सोने के सपन का देखे कितने युग बीत
आँखों के काप हुए हैं, मोती बरसाकर रीते
अपना इस सूनोपन की मैं हूँ—रानी मतवाली
प्राणा का दीप जलाकर करती रहती रखवाली।

उनका यह सूनोपन आंतरिक रागात्मक चेतना में बधित है जो व्यापक मानवतावादी पृष्ठभूमि से सम्बन्ध रखता है—

चिंता क्या है हे निर्मम बुध जाय दीपक तेरा
हो जायगा सरा ही पीडा का राज्य अधेरा।

महादेवी ने एक स्थान पर कहा है—उनकी कविता में चाहे नवीन प्रभात के बैतालिका का स्वर न हो, परन्तु उनकी यह दीपशिखा की ली रात की सपनता का नष्ट करने में अवश्य समर्थ है। रात्रि के तम की समाप्ति की घोषणा कर महादेवी अपने काव्य की मानवतावादी भूमिका को मजबूत करती है। आस्थावान रहस्यवादी में निराशा के स्वर नहीं आशवासन की गूँज होती है—

Blessed are they that weep, for they shall be comforted

इसीलिए महादेवी का काव्य युग-युगीन अनादि संघर्ष की प्रक्रिया में 'पायेय दीप' का कार्य करता रहेगा—

दूसरी होगी कहानी, शून्य में जिसके
मिटे स्वर धूलि में खोई निशानी
आज जिस पर प्रलय विस्मित
मैं लगाती चल रही नित
मोतिया का हार और चिनगारियों का एक मला।

उपसंहार

आधुनिक भारत के पुनजागरण की बहिर्मुखक प्रवृत्तियाँ द्विवेदी युग में और अतर्मुखी प्रवृत्तियाँ छायावाद में व्यक्त होती हैं। जहाँ द्विवेदीयुग समष्टिमूलक, मानवतावादी, आदर्श की बाध्य मायताओं से ओतप्रोत रहा है, वहीं छायावाद व्यष्टिमूलक, मानवतावादी बाध्य चिंतन का प्रस्थापक रहा है।

छायावाद में व्यष्टिमूलक जीवन के 'सूक्ष्म किन्तु व्यक्त' आधारों की ललित अभिव्यक्ति हुई है। पश्चिम के स्वच्छदतावादी दर्शन में तथा काव्य और कलाओं में 'व्यष्टि' तत्त्व रूप है, वह केन्द्र में है, उसी का अनुमुखी विवास होता है। स्वच्छदतावादी-छायावादी कविता में तत्त्व रूप व्यष्टि अर्थात् प्रकृति और जगत के विविध रूपा और व्यापारों का व्यष्टियन होता है, समूचे जागतिक व्यापारों का सश्लिष्टीकरण होता है—और वे आत्मरूप हो जाते हैं। यह सब कुछ प्रक्षेपण पद्धति से होता है। इस तरह स्वच्छदतावाद और छायावाद में मानवीय आत्मा के सूक्ष्म और विरगट, लघु और विस्तृत फलकों का स्पष्टीकरण हुआ है।

पश्चिम के विद्वानों ने स्वच्छदतावादी विचार दर्शन में कल्पना तत्त्व का प्राथमिकता दी है। यह कल्पना तत्त्व सृजनधर्मिता का पर्याय है। चूँकि सृजन आकारविहीन नहीं होता, इसलिए कल्पना के सृजन तात्त्विक और रूपतात्त्विक अनुपगा का विशाल विमर्शन हुआ है। जब स्वच्छदतावादी कल्पना तत्त्व पर फिक्टे, श्लेगल, हीगल, वर्ड्सवर्थ, बालरिज, शेले की विचार प्रयोगों को देखते हैं तथा वेद और उपनिषदों के ऋषियों की कल्पना को देखते हैं तो लगता है कि समूची वेदांतिक कल्पना की प्रकृति स्वच्छदतावादी रही है। पश्चिम की ग्रासदी और भारत के आनंदवाद दोनों की दार्शनिक विवृत्तियों में कल्पना तत्त्व का व्यापक समीकार दिखाई देता है। दोनों में मनुष्य और समूचा सृष्टि के परिवेश का सम्बन्ध योग्य बनता है, दोनों में धाराओं अन्तर्धाराओं का एकीकरण होता है। उक्त प्रकार के लयात्मक संयोग में व्यष्टि अपनी चेतना या आत्मा के स्तर पर अखण्ड हो जाता है। इस तरह स्वच्छदतावादी व्यष्टि में दृष्टि अत्यंत गंभीर और व्यापक है।

स्वच्छदतावादी-छायावादी कविता का वस्तु पण विरल नहीं है। स्वच्छदतावादी उपन्यासों में, कहानियों में, नाटकों में सामाजिक जीवन के द्वन्दपूर्ण परिवेश का चित्रण हुआ है, उनमें समाज की सामयिक समस्याओं का समाधान भी होता है। अन्तर्गत यह है कि स्वच्छदतावादी रचनाकारों समस्याओं के सामयिक एवं यथार्थ कारणों का दार्शनिकरण कर देता है और इस तरह उसकी निष्पत्तियाँ अपेक्षाकृत

अधिक आदर्शवादो हो जाती हैं। ऐसा वह इसलिए करता है क्योंकि वह सामयिक और यथार्थ को कटो हुई विभक्त दृष्टि का स्वीकार नहीं करना। वह उसमें नैरन्तर्य लाता है और इस तरह वह उभ अतीत, वर्तमान और भविष्य की चेतना में जाड़ देता है, उसे इतिहास दशन की पीठिका में प्रस्तुत करता है।

स्वच्छदतावादी रचनाकार अर्थ सश्लेष का जमके जैविक रूपा में उपस्थित करता है। इसीलिए स्वच्छदतावादी रचना आत्मपूर्ण जैविक ईकाई के रूप में होती है। पश्चिम और भारत के समीक्षक स्वच्छदतावाद और छायावाद का अध्ययन करते हुए इस निष्कर्ष पर पहुँचे हैं कि स्वच्छदतावादी रचनाशिल्प और उसके उपकरण जैविक चेतना सम्पन्न ईकाई के रूप में होते हैं। वे अन्तरंग तथा संधि हात हैं और इस निबधन का कार्य रूपविधायक कल्पना से होता है। स्वच्छदतावाद में रूप और वस्तु के भेद का कोई स्थान नहीं, दोनों में से किसी एक को प्राथमिक नहीं माना जा सकता। अनुभूति और अभिव्यक्ति के अद्वैत सम्बन्धों पर ही स्वच्छदतावादी दृष्टि आधारित है।

प्रगतिशील समीक्षक डा० रामविलास शर्मा ने छायावाद की अधिकतम विशेषताओं को महादेवी की कविता में घटित करत दृष्टि कहा है कि छायावादी सौंदर्य चेतना के जितने गुण महादेवी में हैं उतने अन्य रचनाकारों में नहीं। व्यष्टियन का जितना सघल रूप महादेवी में है, दूसरा में नहीं, आकृति साष्टव की जितनी बारीकी महादेवी में है, उतनी अन्य में नहीं। महादेवी की कविता का केंद्र में है—मानवीय दुःख, पीड़ा, वेदना और करुणा। पीड़ा और वेदना का यह ससार निपेक्षारमक नहीं है। इसकी दार्शनिक, सैद्धांतिक भूमिका स्पष्ट है। नये रचनाकारों में जो पीड़ा, सत्रास दिखाई देता है वह नकारात्मक है, उत्तेजनाप्रद है और उसकी कोई सैद्धांतिक विचारधारा नहीं है। महादेवी न दुःख, वेदना और करुणा का सौंदर्य और आध्यात्मिक परिप्रेक्ष्य को स्पष्ट किया है। महादेवी की समूची कविता का परिप्रेक्ष्य सुस्पष्ट है, जिसमें इनकी वेदना को अर्थ मिल सका है।

महादेवी की दीपकालिक रचना यात्रा में अनेक पड़ाव दिखाई देते हैं। उन्होंने आधुनिक जीवन की समस्याओं पर ग्रीढ़ गद्य लिखा है तथा जीवन की शाश्वत समस्याओं पर पद्य लिखा है जिसमें युगयुगीन भारतीय सभ्यता की दार्शनिक, मनो-वैज्ञानिक और नैतिक अवधारणाओं को प्रदर्शित किया है। इसीलिए उनकी प्रत्येक रचना में प्रकृति और मनुष्य के निरन्तर विषम होते हुए सम्बन्ध यात्रा की आत्मपरक अभिव्यक्ति हाँ सभी है।

महादेवी का समूचा काव्य आस्तिक संस्कारों का काव्य है, आत्मापूलक काव्य है जिनमें यह आस्तिकता और आत्मा मध्ययुगीन धर्म और भक्तिभाव से भिन्न है। महादेवी ने आत्मा और अस्तित्व की समस्याओं का विवेकीकरण कर दिया है, मोक्षिकरण कर दिया। इसीलिए निगूण और निराकार के प्रति उनका समर्पण बाँटिक

जिज्ञासाओं का समर्पण है। ईश्वर के प्रति गहरी आस्था और समर्पण का यह रूप गुणात्मक दृष्टि से मध्ययुगीन भक्ति कविता से भिन्न है तथा आधुनिक युग की अनुभववादी दार्शनिक जिज्ञासाओं के अनुपूरक है।

महादेवी का रहस्यवादी अध्यात्म दर्शन आत्मा और परमात्मा के सम्बन्धों में स्पष्ट होता है किन्तु इस सम्बन्ध योग की रचना मनुष्य और प्रकृति के बहुल रूपों में हुई, वह स्यामवादी है फिर भी महादेवी न इन सम्बन्ध रूपों में मानवीय बना दिया है। निर्गुण और निराकार को मानवी व्यापार में रूपांतरित कर देना निश्चय ही दुरुह कार्य है। जिस रचनाकार को शब्द और अर्थ की जितनी गहरी पहचान होगी, इति या व्यजना पर जितना अधिकार होगा वही इसका निर्वाह कर सकता है। इस दृष्टि से महादेवी अत्यंत सफ़र रचनाकार है। उनकी प्रत्येक रचना में अतन्मयित संवेदना व्यापार की सुढोल और सुव्यवस्थित आकृति बनाती है। महादेवी की रचना में शोक के नैसर्गिक रूप से छदमय हो जाने की अवस्थाएँ स्पष्ट हो सकी हैं। वे वेदना की आवृत्तिमूलक अभिव्यक्ति कर सकी हैं। इसीलिए शब्द बिम्ब, पक्ति बिम्ब और पद बिम्ब के अनेक रूप दिखाई देते हैं।

हिन्दी की नई कविता में अस्तित्ववाद का गहरा प्रभाव है। उसमें व्यक्ति को अस्मिता को, उसकी नियति को निर्धारित करने का प्रयास हुआ है। मनुष्य के 'होने और निरंतर बने रहने की' आत्मपरक व्याख्याओं की गयी हैं साथ ही उसकी 'क्षणभंगुरता' पर सशय भी प्रगट हुआ है। आज का मनुष्य अपने बाह्य परिवेश से कटा हुआ, एकाकी और अजनबी सा है, वह अपनी छोड़ेश्यता खोजता है लेकिन चारों ओर मूल्यहीन, संस्कारहीन वातावरण है, ऐसी हालत में वह आत्मकेन्द्रित होकर ही सुरक्षित रह सकता है। अस्तित्ववादी रचनाकार आत्मा के स्तर पर बाह्य परिवेश से संधि करता है, उसे नकारता है तथा एक उच्चतर, सूक्ष्मतर और महत् स्तर का आत्म साक्षात्कार करता है। इस तरह नये रचनाकार में रहस्यवादी अंतर्चेतका व्याप्त है।

महादेवी वर्मा का दर्शन अस्तित्ववादी नहीं है, वह निवेद्यात्मक नहीं है, वह भीतर से उच्छिन्न नहीं है फिर भी उसमें आत्म-सत्य का प्रगट करने वाली स्थितियाँ और परिस्थितियाँ हैं जो नये रचनाकार के पारवेश से बहुत भिन्न नहीं है। यदि अस्तित्ववाद प्रासंगिक है तो महादेवी की रचना भी अनिवार्य और प्रासंगिक है।

महादेवी ने जिस 'ससार' की रचना की है वह न तो आद्य रूपात्मक मिथको का है और न भयावह फटेसियों का है। महादेवी ने जीवन की मूल्यपरक चेतना के सर्वथा प्रकृत और शुद्ध रूपों को निमित्त किया है जो सहज है, जिनमें निश्छलता है इसीलिये उनकी रचना सर्वग्राह्य है। उद्दान आत्मनिष्ठ जीवन के बिम्बों की रचना की है।

सन्दर्भ ग्रन्थ

—संस्कृत—

- १—ऋग्वेद
- २—ईशावास्योपनिषद्
- ३—छांदोग्य उपनिषद्
- ४—भीमद वाल्मीकीय रामायण
- ५—मैथिल
- ६—अभिज्ञान शाकुन्तल
- ७—उत्तर रामचरित

—हिन्दी—

- १—अनामिका, निराला, भारतीय भण्डार, प्रथम संस्करण सन् २००५ इलाहाबाद ।
- २—आँसू, जयशंकर प्रसाद, भारतीय भण्डार, अठारहवाँ संस्करण सम्बत् २०२६ वि०, इलाहाबाद ।
- ३—आधुनिक कवि, सुमित्रानन्दन पन्त, हिन्दी साहित्य सम्मेलन, प्रयाग स० २०१२ ।
- ४—आधुनिक कवि, महादेवी वर्मा, हिन्दी साहित्य सम्मेलन, प्रयाग, दसवाँ संस्करण १९६७ ।
- ५—आधुनिक साहित्य, आचार्य नन्ददुलारे बाजपेयी, भारतीय भण्डार, इलाहाबाद, तृतीय संस्करण, सम्बत् २०१८ वि० ।
- ६—असीत के चलचित्र, महादेवी वर्मा, भारतीय भण्डार, इलाहाबाद, चतुर्थ संस्करण, स० २००७ वि० ।
- ७—आधुनिक युग में धर्म—सर्वपल्ली राधाकृष्णन्, राजकमल प्रकाशन दिल्ली—६, प्रथम संस्करण, १९६८ ।
- ८—आधुनिक परिवेश अस्तित्ववाद—डॉ० शिवप्रसाद सिंह, नेशनल पब्लिशिंग हाउस, दिल्ली, प्रथम संस्करण, १९८३ ।
- ९—आधुनिक काव्य रचना और विचार—आचार्य नन्ददुलारे बाजपेयी, साधो प्रकाशन, सागर (म० प्र०) तृतीय संस्करण, १९६५ ।
- १०—आकुल अठर—हरिवंशराय बच्चन, राजपाल एण्ड सन्स, दिल्ली, पथम संस्करण, १९६१ ।

- ११—अज्ञातशत्रु—जयशंकर प्रसाद, भारती भण्डार, इलाहाबाद ।
- १२—आधुनिक हिंदी काव्य में निराशावाद—डा० सम्भुनाथ पाण्डेय, आगरा बुक स्टोर, आगरा, प्रथम संस्करण, सन् २०११ वि० ।
- १३—आधुनिक हिंदी-मराठी में काव्यशास्त्रीय अध्ययन, डा० मनोहर काले, हिंदी ग्रन्थ रत्नावर, प्रा० लि० बम्बई—४, प्रथम संस्करण १९६३ ।
- १४—आस्था के धरण—डा० नगेन्द्र, नेशनल पब्लिशिंग हाउस, प्रथम संस्करण १९६७ ।
- १५—अज्ञेय की काव्य सृष्टि—नन्दकिशोर आचार्य, सूर्य प्रकाशन मंदिर, बीकानेर, प्रथम संस्करण, १९७० ।
- १६—आधुनिक पाश्चात्य काव्य और समीक्षा के उपादान, डा० नरेन्द्रदेव वर्मा, मध्यप्रदेश हिंदी ग्रन्थ अकादमी, प्रथम संस्करण १९६७ ।
- १७—अरस्तू का काव्यशास्त्र—डा० नगेन्द्र, भारतीय भण्डार इलाहाबाद, प्रथम संस्करण, स० २०१४ वि० ।
- १८—अथातो सौंदर्य जिज्ञासा—रमेशकुल मेघ, मैकमिलन कम्पनी आफ इण्डिया, नई दिल्ली, प्रथम संस्करण १९७७ ।
- १९—कानन कुसुम—जयशंकर प्रसाद, भारतीय भण्डार इलाहाबाद, सप्तम संस्करण, स० २०२३ वि० ।
- २०—कामायनी—जयशंकर प्रसाद, भारती भण्डार, इलाहाबाद, सप्तम संस्करण, स० २०२३ वि० ।
- २१—काव्यदर्शन और शैव सौंदर्यबोध—डा० राजेश्वर दयाल सक्सेना, विद्यार्थी प्रकाशन, शिवनगर, नई दिल्ली—१८, प्रथम संस्करण १९७६ ।
- २२—काव्य में अविश्वसनीयवाद—लक्ष्मीनारायण मुखर्जी, सन् २००७ वि० ।
- २३—काव्य रचना प्रक्रिया—डा० कुमार विमल, बिहार हिंदी ग्रन्थ अकादमी, प्रथम संस्करण १९७४ ।
- २४—कालिदास की लालित्य योजना—हजारीप्रसाद द्विवेदी, राजकमल प्रकाशन दिल्ली—६, द्वितीय संस्करण, १९७० ।
- २५—कल्पना और छायावाद—केदारनाथसिंह, हंस प्रकाश, इलाहाबाद, प्र० स० १९५७ ।
- २६—कदलीवन—नरेन्द्र शर्मा, बित्ताव महल इलाहाबाद, प्र० स० १९५४ ।
- २७—कवि निराशा—आचार्य नन्ददुलारे बाजपेयी, वाणी वित्तन प्रकाशन, वाराणसी, प्र० स० १९६५ ।
- २८—काव्यसंज्ञा और काव्यास्वाद—डा० वैकट शर्मा, आरमाराम एण्ड दिल्ली, प्र० स० १९६२ ।

- २६—बला के सिद्धान्त—आर० बी० कर्तिगुड, राजस्थान हिन्दी ग्रन्थ अकादमी जयपुर—४, प्र० सस्करण १९७२ ।
- ३०—कवियित्री महादेवी वर्मा—डा० शोभनाथ यादव, धोरा एण्ड कम्पनी पब्लिशर्स प्रा० लि० बम्बई—२, प्र० स० १९७० ।
- ३१—क्षणदा—महादेवी वर्मा, भारती भण्डार, इलाहाबाद सम्प्रत् २०१३ ।
- ३२—गीतिका—निराला ।
- ३३—गीतपर्व—महादेवी वर्मा, प्रकाशन केन्द्र लखनऊ, प्र० स० १९७० ।
- ३४—गीताजलि—रवीन्द्रनाथ टगोर, अनुवादक सालधर त्रिपाठी 'प्रवासी' द्वितीय सस्करण, १९६६ ।
- ५—गुजन—सुमित्रान दन पत्र, भारतीय भण्डार इलाहाबाद, नवम् सस्करण स० २०१५ वि० ।
- ३६—ग्रथि—सुमित्रान दन पत्र, भारतीय भण्डार, इलाहाबाद, द्वितीय सस्करण ।
- ३७—गीतम बुद्ध—जीवन और दर्शन—डा० राधाकृष्णन, राजपाल एण्ड सन्स दिल्ली, द्वितीय सस्करण १९७१ ।
- ३८—धम्मचवक्कम्पत्तन सुत्त—स० त्रिपिटकायाय भिक्षुधर्मरक्षित, महाबोधि सभा सारनाथ, बनारस, प्र० स० १९४६ ।
- ३९—धम्मपद—भिक्षुधर्मरक्षित, महाबोधि सभा, सारनाथ, बनारस, प्र० स० १९५६ ।
- ४०—चन्द्रगुप्त—जयशंकर प्रसाद—भारती भण्डार इलाहाबाद, तृतीय सस्करण स० ६८ ।
- ४१—चन्द्रकिरण—रामकुमार वर्मा, प्रयागर, ३० अमोनाबाद पार्क लखनऊ प्र० स० स० १९६४ वि० ।
- ४२—चिन्ताधारा—जानकीबल्लभ शास्त्री ।
- ४३—चिन्तामणि—प्रथम भाग, आचार्य रामचन्द्र शुक्ल, इण्डियन प्रेस प्रा० लि० इलाहाबाद, १९७१ ।
- ४४—चिन्तामणि—द्वितीय भाग, आचार्य रामचन्द्र शुक्ल, सरस्वती मन्दिर, काशी, सवत् २००६ वि० ।
- ४५—चिन्तम्बरा—सुमित्रान दन पत्र, राजकमल प्रकाशन, १९५६ ।
- ४६—छायावाद का सौन्दर्य शास्त्रीय अध्ययन—डॉ० कुमार विमल, राजकमल प्रकाशन दिल्ली—६, प्र० स० १९७४ ।
- ४७—छायावाद का वाक्य शिल्प—डॉ० प्रतिमा कृष्णबल, राधाकृष्ण प्रकाशन, दिल्ली—६, १९७१ ।

- ४८—छायावाद की दार्शनिक पृष्ठभूमि—डा० सुपमा पाल, नेशनल पब्लिशिंग हाउस, दिल्ली—६ ।
- ४९—छायावाद और काय बिम्ब—डॉ० नरेन्द्र माथुर ।
- ५०—छायावाद पुनर्मूल्यांकन—सुमित्रानन्दन पन्त, लाव भारती प्रकाशन, इलाहाबाद, प्रथम संस्करण १९६५ ।
- ५१—छायावाद की प्रासंगिकता—रमेशचन्द्र शाह, गद्यावृष्ण प्रकाशन, दिल्ली—६, १९७३ ।
- ५२—छायावाद युग—डॉ० शम्भुनाथ मिह, सरस्वती मंदिर, वाराणसी, द्वितीय संस्करण १९६३ ।
- ५३—जयशंकर प्रसाद वस्तु और कला—डा० रामेश्वर खडेलवाल, नेशनल पब्लिशिंग हाउस, दिल्ली—६, प्रथम संस्करण, १९६८ ।
- ५४—जयशंकर प्रसाद—न दुलार बाजपेयी, भारतीय भंडार, इलाहाबाद, द्वितीय संस्करण, स० २०२३ वि० ।
- ५५—ज्ञाना जयशंकर प्रसाद, भारती भंडार, इलाहाबाद, सप्तम संस्करण, स० २०३० वि० ।
- ५६—ज्ञानिष्ठा महादेवी वर्मा, भारती भंडार इलाहाबाद, पष्ठम संस्करण, स० २०३० वि० ।
- ५७—ज्ञान दिग्दर्शन—राहुल साम्बुत्यायन, विज्ञान महल इलाहाबाद, द्वितीय संस्करण १९४७ ।
- ५८—निराला स० चंद्रनाथ मदान, लोकभारती प्रकाशन इलाहाबाद—१
- ५९—नये साहित्य का सौंदर्यशास्त्र—गजानन माधव मुक्तिबोध, गद्यावृष्ण प्रकाशन, दिल्ली—६, १९७१ ।
- ६०—नीहार महादेवी वर्मा, साहित्य भवन (प्रा०) लिमिटेड, इलाहाबाद, छठवाँ संस्करण १९६२ ।
- ६१—नीरजा महादेवी वर्मा, भारती भंडार, लीडर प्रेस इलाहाबाद, सातहवाँ संस्करण १९७० ।
- ६२—नाटक की परम्परा—एम० पी० खन्ना, साहित्य भवन लिमिटेड प्रयाग, प्र० स० १९४८ ।
- ६३—पद्य के साधो—महादेवी वर्मा, भारती भंडार इलाहाबाद, चतुर्थ संस्करण १९७१ ।
- ६४—पल्लव—सुमित्रानन्दन पन्त, राजकमल प्रकाशन दिल्ली—६, आठवाँ संस्करण १९६७ ।
- ६५—पतझर—सुमित्रानन्दन पन्त, राजकमल एण्ड सन्स दिल्ली—६, प्रथम संस्करण १९६६ ।

- ६६—परिव्रज्या—महादेवी वर्मा, साहित्य भवन (प्रा०) लिमिटेड, इलाहाबाद,
प्र० संस्करण १९७४ ।
- ६७—प्लेटो के काव्य सिद्धांत—डा० निमल जैन, नेशनल पब्लिशिंग हाउस,
दिल्ली—६, प्रथम संस्करण १९६५ ।
- ६८—प्रणम पवित्रा—हरिवंशराय बच्चन, मॉडल बुक डिपा, इलाहाबाद,
प्र० सं० १९५५ ।
- ७९—प्रवचन प्रतिमा निगला—भारती भंडार इलाहाबाद, प्रथम संस्करण
- ७०—प्रवचन पदम—निराला, गंगा पुस्तक माला लखनऊ, तृतीय संस्करण
१९६० ।
- ७१—प्रतीकवाद—पद्मा अग्रवाल, नागरी प्रचारिणी सभा, वाराणसी, प्र०
सं०, संवत् २०२५ वि० ।
- ७२—प्रसाद का काव्य डॉ० प्रेमसंकर, भारती भंडार इलाहाबाद, प्रथम
संस्करण ।
- ७३—महादेवी साहित्य—स० आचार शरद, सेतु प्रकाशन, झांसी, प्र० सं०
१९६६ ।
- ७४—महादेवी अभिनतन ग्रंथ—स० देवदत्त शास्त्री, भारती परिषद् प्रयाग,
२००१ ।
- ७५—महादेवी की रहस्य साधना—विशम्भर मानव, बनबटो, मुरादाबाद
१९४४ ।
- ७६—महादेवी वर्मा—गंगाप्रसाद पांडेय, प्रमोद पुस्तक माला, प्रयाग,
१९४१ ।
- ७७—महादेवी वर्मा—काव्य कला और जीवनदर्शन—शचीरानी गुप्त, आत्मा-
राम एण्ड सन्स दिल्ली, तु० सं १९६३ ।
- ७८—मूल्य और मूल्यांकन—डा० रामरतन भटनागर, भारतीय साहित्य मन्दिर,
दिल्ली १९६२ ।
- ७९—महादेवी का काव्य वैभव—सं० रमेशचंद्र गुप्त, प्रेम प्रकाशन मन्दिर,
दिल्ली—६, प्र० सं० १९६८ ।
- ८०—महादेवी के काव्य से साहित्य विद्यान—डा० मनोरमा वर्मा, साहित्य
संस्थान वानपुर, प्र० सं० १९७० ।
- ८१—महादेवी की रचना प्रक्रिया—डा० कृष्णदत्त पालीवाल, सूर्योदय प्रकाशन
दिल्ली—६ प्र० सं० १९७१ ।
- ८२—महादेवी नया मूल्यांकन—डॉ० गणपतिचंद्र शुक्ल, भारतेन्दु भवन,
लखनऊ—१, प्र० सं० १९६६ ।

- ८३—महादेवी वर्मा कवि और गद्यकार—१० लक्ष्मणदत्त गौतम, काणार्क प्रकाशन, दिल्ली—७ प्र० सं० १९७७ ।
- ८४—मनोविश्लेषण और साहित्यालोचन—४० अहमद, भारती भवन पटना, प्र० सं० १९८६ ।
- ८५—भारतीय काव्य चिन्तन—डा० राजेश्वर सक्सेना, नीलाभ प्रकाशन, इलाहाबाद, प्र० सं० १९६७ ।
- ८६—भारतीय दर्शन—डा० राधाकृष्णन, राजपालपाल एण्ड सन्स, दिल्ली १९६६ ।
- ८७—भारतीय संस्कृति—डा० देवराज, प्रकाश शाखा, उत्तर प्रदेश, द्वितीय संस्करण, १९६१ ।
- ८८—भारतीय तथा पाश्चात्य रंगमंच—१० साताराम चतुर्वेदी, हिन्दी समिति उत्तर प्रदेश, लखनऊ, प्रथम संस्करण, १९८२ ।
- ८९—भक्तिकाव्य में रहस्यवाद—डा० रामनारायण पांडे, नेशनल पब्लिशिंग हाउस, दिल्ली ।
- ९०—भारतीय सौन्दर्यशास्त्र की भूमिका डा० नगेन्द्र, नेशनल पब्लिशिंग हाउस, दिल्ली, प्र० सं० १९७४ ।
- ९१—भारतीय दर्शनशास्त्र का इतिहास डा० देवराज, हिन्दुस्थान एनेडेमी इलाहाबाद, द्वितीय संस्करण १९५० ।
- ९२—रश्मि—महादेवी वर्मा, माहित्य भवन प्रयाग १९४४ ।
- ९३—रहस्यवाद—डा० राममूर्ति त्रिपाठी, राजकमल प्रकाशन, दिल्ली, प्र० सं० १९६६ ।
- ९४—रंगमंच शब्दान्तर वेनी, अनु० श्री कृष्णदास, हिन्दी समिति सूचना विभाग, उत्तर प्रदेश, लखनऊ, प्र० सं० १९६५ ।
- ९५—रससिद्धांत और सौंदर्यशास्त्र डा० निमला जैन, नेशनल पब्लिशिंग हाउस, दिल्ली, प्रथम संस्करण, १९६७ ।
- ९६—रचना और आलोचना डा० कमलाकांत पाठक, कमल प्रकाशन, इन्दौर—२, प्र० सं० १९८८ ।
- ९७—रससिद्धांत डा० नगेन्द्र—नेशनल पब्लिशिंग हाउस, दिल्ली, प्रथम संस्करण, १९६७ ।
- ९८—विरहानुभूति और काव्य—सुरेन्द्रनाथ मिश्र, कल्याणदास एण्ड ब्रदर्स, वाराणसी, प्र० सं० १००० ।
- ९९—यामा महादेवा वर्मा, भाग्यती भट्टार इलाहाबाद, पंचम संस्करण, १९७१ ।

- १००—सप्तपर्णी—महादेवी वर्मा, राजकमल प्रकाशन, दिल्ली, १९६० ।
- १०१—माधुमीय मन्त्रवाच्यमा, भारतीय भंडार इलाहाबाद, छठवाँ संस्करण, स० २०२२ वि० ।
- १०२—सधिनी महात्मा वर्मा—साक भारती प्रकाशन, इलाहाबाद, प्र० स० १९६१ ।
- १०३—साहित्य का नया परिप्रेक्ष्य डा० रघुवश भारतीय ज्ञानपीठ काशी, प्र० स० १९६३ ।
- १०४—मुमिनान-दन पत्र—सं० चंद्रनाथ मन्त्र, साक भारती प्रकाशन, इलाहाबाद, प्र० स० १९७५ ।
- १०५—साहित्य दर्शन—सचीरानी मुर्दू, प्रभात प्रकाशन, दिल्ली—६ ।
- १०६—साहित्य का मनोवैज्ञानिक अध्ययन—देवराज उपाध्याय, एस० चंद्र एण्ड कम्पनी, दिल्ली, प्र० स० १९६७ ।
- १०७—साहित्य रूप—डा० रामअवध द्विवेदा, भारती भंडार इलाहाबाद, प्र० स० २०१८ ।
- १०८—स्मृति चित्र—महादेवी वर्मा, राजकमल प्रकाशन दिल्ली—६, प्र० स० १९७३ ।
- १०९—समीक्षा लोक—भगीरथ दीक्षित, इन्द्रप्रस्थ प्रकाशन, दिल्ली, द्वितीय संस्करण स० १९७४ ।
- ११०—संस्कृति का दार्शनिक विवेचन—डा० देवराज, प्रकाशन ब्यूरो उत्तर प्रदेश, प्र० स० १९५७ ।
- १११—सौंदर्यतत्व—डा० कुमार विमल ।
- ११२—समापण महादेवी वर्मा, साहित्य भवन लिमिटेड, इलाहाबाद, प्र० स० १९७५ ।
- ११३—सौन्दर्यतत्व डा० सुरेन्द्रनाथदास गुप्त, भारती भंडार, इलाहाबाद, प्र० स०, सवत् २०१७ वि० ।
- ११४—साहित्य सिद्धांत रेने वेल्क और आस्टिन वारेन, अनु० वी० एस० पालीवाल, लोक भारती प्रकाशन, इलाहाबाद ।
- ११५—स्वच्छ दत्तावादी समीक्षा और साहित्य चिन्तन डा० राजेश्वर सक्सेना, अगवाणित ।
- ११६—साठ वष एक रेखांकन, मुमिनान-दन पत्र, राजकमल प्रकाशन, दिल्ली, १९६० ।
- ११७—स्व-दगुप्त जयशंकरप्रसाद, भारती भंडार इलाहाबाद, प्रथम संस्करण ।
- ११८—हिन्दी साहित्य बीसवीं शताब्दी, आचार्य नन्ददुलारे बाजपेयी, लोक भारती प्रकाशन इलाहाबाद, अप्रैल १९६६ ।

- ११८—हिन्दी साहित्य का इतिहास—डा० राममूर्ति त्रिपाठी, भानकचन्द बुक डिपो, उज्जैन, प्र० म० ।
- ११९—हिन्दी साहित्य की भूमिका—हजारी प्रसाद द्विवेदी, हिन्दी ग्रन्थ रत्नाकार बम्बई—४, सप्तम संस्करण १८६३ ।
- १२०—हिन्दी कविता में युगांतर डा० सुधीन्द्र आत्माराम एण्ड सन्स दिल्ली, द्वितीय संस्करण, १८५७ ।
- १२१—हिन्दी की निगुण काव्यधारा और उसकी दार्शनिक पृष्ठभूमि डा० गोविन्द त्रिगुणायत साहित्य निकेतन, वानपुर, प्र० सं० १८६१ ।
- १२२—हिन्दी स्वच्छन्दतावादी काव्य डा० प्रेमशंकर, मध्यप्रदेश हिन्दी ग्रन्थ अकादमी, प्र० सं० १८७४ ।
- १२३—हिन्दी साहित्य का इतिहास डा० नगेन्द्र, नेशनल पब्लिशिंग हाउस, दिल्ली, द्वि० सं० १८७६ ।
- १२४—हिन्दी साहित्य का इतिहास आचार्य रामचन्द्र शुक्ल, काशी नागरी प्रचारिणी सभा, सप्त १८८८ ।
- १२५—हरिवंशराय बच्चन—चन्द्रगुप्त विद्यालङ्कार, राजपाल एण्ड सन्स दिल्ली, अष्टम संस्करण, १८७५ ।
- १२६—ब्रह्मोक्ति सिद्धांत और छायावाद डा० बिजेन्द्रनारायणसिंह, परिमल प्रकाशन इलाहाबाद—२, प्र० सं० १८७१ ।
- १२७—एकान्त संगीत हरिवंशराय बच्चन, सेट्रल बुक डिपो, इलाहाबाद, पंचम संस्करण, १८५४ ।
- १२८—एक साहित्यिक की डायरी—मुक्तिबोध
- १२९—एक घूट—जयशंकरप्रसाद, भारती भंडार, इलाहाबाद, द्वितीय संस्करण ।
- १३०—उपनिषद् दर्शन का रचनात्मक सर्वेक्षण—रामचन्द्र दत्तात्रेय, राजस्थान हिन्दी ग्रन्थ अकादमी, जयपुर, प्र० सं० १८७१ ।
- १३१—उपमा कानिदासस्य—डा० शशिभूषणदाम गुप्त, नेशनल पब्लिशिंग हाउस, दिल्ली—१८६२ ।
- १३२—त्रिशकु ज्ञानेय—मूय प्रकाशन मंदिर, बीकानेर, १८७३ ।
- १३३—टिलियड का ब्रह्मोक्ति सिद्धांत—डा० मधुरेशानन्द कुलश्रेष्ठ, पुस्तक संस्थान वानपुर, प्र० सं० १८७५ ।

पत्रिकाएँ —

- १—कादम्बिनी अक्टूबर १८७३ सम्पादक राजेन्द्र अवस्थी ।
२—आलाचना पूर्वाङ्क ७ राजकमल प्रकाशन अप्रैल १८५३ ।

- ३—आलोचना स० शिवदानसिंह चौहान—राजकमल प्रकाशन दिल्ली ।
४—संस्कृति ३४, नई दिल्ली—१, स० बदरीदत्त पांडे ।
५—माध्यम जनवरी १९६७, हिंदी साहित्य सम्मेलन प्रयाग । स० बालकृष्ण राव ।
६—जानादय जनवरी १९६८, स० सद्मीचंद्र जैन । दुर्गाकुण्ड मार्ग, वाराणसी—५ ।

ENGLISH

- 1 A History of Aesthetic—Bernard Bosanquet—George Allen and Unwin Ltd , London, 1956
- 2 Aesthetics in Modern Psychology—Amalendu Bagchi, Bankim Chhatterjee Street Calcutta—12, 1966
- 3 Aesthetic—Jerome Stolnitz, The Macmillan Company, New York London, Second Edition 1966
- 4 An Essay on Criticism—Graham Hough, Gerald Duckworth & Co Ltd , London WC-2 1966
- 5 Aesthetic—Benedetto Croce, Translated by Douglas Ainslie Vision Press, London, First edition 1964
- 6 A modern Book of Esthetics, Melvin Rader Holt Rinehart and Winston INC States of America
- 7 Biographic Writings—Coleridge edited by Ernest Rhys I M Dent & Sons London, 1939
- 8 Buddhist Philosophy—A B Keith Chowkkamba Sanskrit series Varanasi, 1963
- 9 Collected Essay in Literary Criticism—Herbert Read Faber and Faber LTD London, Second edition
- 10 Critique of aesthetic Judgement—Kant Translated by Meredith
- 11 Feeling and Form—Susannek Langer Routledge and Kegan Paul LTD, Third edition, 1963

- 12 Defence of Poetry—Shelley, Oxford Basic Black Well
MFMI XXXVII, 1937
- 13 Eros and Civilization—Herbert Marcuse Allen Lane
The Penguin Press, London, 1969
- 14 History of Philosophy—Eastern And Western,
Volume 1st Sarvepalli Radhakrishna George allen
and anwin LTD, LONDON, 1967
- 15 Principles of Literary Criticism—I A Richards
London, 1955
- 16 Philosophies of Art and Beauty—Albert Hofstadter
and Kichara Kuhans, the Modern Library, New
York, 1964
- 17 Philosophy of Fine Arts—Hegel, translated by
Osmaston, G Bell & Sons London Vol I, II, III,
IV
- 18 Romantic Image—Frank Kermode, Routledge and
Kegan Paul, London, Second edition, 1961
- 19 Sadhana —Rabindranath Tagore, London, 1961
- 20 Shakespearean tragedy—A C Bradley, Macmillan
and Co LTD London, 1952
- 21 Shelley—A collection of Critical Essays, Edited by
George M Ridenour
- 22 Sense of Beauty—Santayana George
- 23 The Romantic Imagination C M Bowers, Oxford
Paper Backs, London 1961
- 24 The Wheel of Fire—G Willson Knight, Methuen &
Co LTD London, WC 2 First Edition, 1954
- 25 The Tragic Philosopher—F A Lea, Methuen & Co
LTD WC 2 First Edition, 1957
- 26 The Selected Poetry and Selected Prose of Shelley By
Carlos Baker, the Modern Library Random House,
INC, 1951
- 27 The Complete Poetry and Selected Prose of Keats
by Harold Edgar Briggs, The Modern Library New
York, 1951

- 28 The Making of Literature Scott James Soken & Warbury, London, 1962
- 29 The Structure of Aesthetics—F F Sparshott Routledge and Kegan Paul LTD London
- 30 The Ego and the Id—Sigmund Freud—translated by Joan Riviere, the Hogarth Press LTD, Fifth edition, 1949
- 31 The Integration of the Personality—C G Jung—Translated by Stanley Dell, Routledge and Kegan Paul, London
- 32 The Collected Works of C G Jung—Routledge and Kegan Paul LTD London 1st edition, 1954
- 33 The Decline and Fall of the Romantic Ideal—F L Lucas, the Syndics of the Cambridge University Press, 1963
- 34 Mirror and the Lamp—M H Abrams, the Norton Library INC New York, 1st edition, 1958
- 35 Oxford Lectures on Poetry—A C Bradley Macmillan and Co LTD New York, 1959
- 36 Introductory Lectures on Psycho-Analysis—S Freud, George Allen Unwin LTD The Tenth edition 1961
- 37 New Introductory Lectures on Psycho-Analysis—S Freud, The Hogarth Press LTD, London Sixth edition, 1922
- 38 PMLA Vol 11 No 3 Sept 1937

